
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00855488 3

AMILDA A. PONS

Jean-Jacques Rousseau

ET

le Théâtre



GENÈVE
A. JULLIEN, ÉDITEUR
32, Bourg-de-Four, 32

1909

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

ET

LE THÉATRE

AMILDA A. PONS

Jean-Jacques Rousseau

ET

le Théâtre



GENÈVE
A. JULLIEN, ÉDITEUR
32, Bourg-de-Four, 32

1909

DU MÊME AUTEUR

---

1. **Pascha Latinæ libertatis.** Paris, Librairie Fischbacher, 1905.
2. **Les cahiers de Gabrielle.** Turin, Lattes et Cie, 3e édition, 1906.
3. **A. Pons-J. Grimod. A travers la France.** Turin, Lattes et Cie, 1907.
4. **Studio della Morale nel suo svolgimento religioso e scientifico.** Rome, Paravia, 1908.
5. **L'œuvre de raison chez Marc-Aurèle et Saint-Augustin.** Torre-Pellice, Imprimerie Alpine, 1908.

A

Monsieur ALESSANDRO D'ANCONA

De l'Académie des "LINCEI"

en témoignage de

reconnaissante affection

Genève. Imprimerie Paul Richter, rue Dr A.-Vincent.

INTRODUCTION

Le long silence qui suivit l'engouement des idolâtres de Jean-Jacques Rousseau justifie le reproche que Sainte-Beuve[1] adresse à son époque. « Qu'a-t-il « donc fait, cet éloquent malheureux et persécuté, pour « que la seconde moitié du XIXe siècle semble se « désintéresser si fort de lui ? J'assiste à ce détache- « ment injuste sans le partager : je demeure, comme « au premier jour, un de ses fidèles. * »

Je doute que Sainte-Beuve, reparaissant sur cette

[1] « Nouveaux Lundis » t. IX, Madame Verdelin.

* Du même auteur : « Quand donc aurons-nous de Rousseau une édition tout à fait complète et digne de lui ? Quand songera-t-on à réunir en un seul monument toute sa correspondance ? »

La Société Jean-Jacques Rousseau de Genève, en remplissant la tâche indiquée par Sainte-Beuve, paye, d'une noble manière, sa dette de reconnaissance et d'amour envers son illustre citoyen. Elle a fondé les *Archives* et les *Annales* de J.-J. Rousseau.

Les *Archives* collectionnent les éditions de Rousseau et tout ce qui a été publié sur lui.

Les *Annales* éditées par A. Jullien, Genève, où des pages inédites de Jean-Jacques ont déjà paru, ne contiennent pas seulement une bibliographie complète des publications relatives à Rousseau, mais de remarquables articles des *rousseauistes* de renom.

planète, admirerait sans réserve le retour du XIXe et du XXe siècles à Jean-Jacques; à tout hasard, il devrait avouer que la postérité n'a pas été sourde à son exclamation d'angoisse.

On nous sert du Rousseau à souhait. Fidèles et infidèles s'en occupent. Le rire et la pitié, qui sont l'expression moderne du mépris et de la sympathie, s'alternent sur les lèvres de ceux qui nous montrent du doigt le prophète qu'Holbach nommait « le petit cuistre », et Voltaire, « le gueux ».

Du jour où Mœbius [1] a démontré scientifiquement, surtout d'après les *Confessions*, la folie de Rousseau, certains critiques reculent à l'envi l'origine de son insanité. Il est candidat à la folie dès son premier Discours. Au nombre des « Demi-fous et demi-responsables [2] », Rousseau figure en très noble compagnie,

Cependant, on étudie, ce qui est plus utile, le milieu où se développa l'enfance et la jeunesse d'un homme aussi remarquable. Saint-Marc Girardin [3] l'avait qualifié un milieu bourgeois, ayant même une petite tradition à son actif.

E. Ritter [4] place Jean-Jacques dans son véritable milieu; c'est un plébéien qui a, malheureusement, des origines « un peu troubles et limoneuses ».

De la critique du jour, chercheuse, touffue et

[1] *P.-J. Möbius.* « J.-J. Rousseau. » Leipzig, J.-A. Barth, 1903.

[2] *J. Grasset.* « Demi fous et demi responsables. » Paris, Félix Alcan, 1907.

[3] « Jean-Jacques Rousseau, sa vie et ses ouvrages ». Paris, Charpentier, 1875.

[4] « La famille et la jeunesse de Jean-Jacques ». Paris, Hachette, 1897.

chatoyante, Rousseau bénéficie beaucoup. Parfois, des filiations excessives sont le résultat d'études critiques poussées trop loin. On conviendra de cette manie si l'on examine le livre de E. Mensch[1], qui, sur le ton familier de la causerie, nous explique Rousseau par des vers de Schiller et des sentences d'Ellen Key: Ruskin aide aussi à l'entreprise, qui aboutit à nous prouver que « Nietzsche n'est rien moins que la synthèse de Rousseau! »

Néanmoins, la critique nous enseigne que ce « serpent venimeux », « ce vaurien », « ce lypémaniaque » est notre père. Nous datons de lui. C'est lui qui a rouvert en France les sources taries du lyrisme; c'est lui qui a ramené l'éloquence à la hauteur de Bossuet; c'est lui qui a forgé l'instrument de l'analyse intérieure; c'est lui qui a donné aux hommes le génie de la rêverie: à lui seul revient la gloire d'avoir senti la nature et l'idéal.

J. Texte[2] démontre que Rousseau a abattu le préjugé national dans la vaste république des lettres. P. Lasserre[3], passionné et robuste, voit chez ce fol androgyne » le prophète du Romantisme, qui est « la corruption intégrale des hautes parties de la nature humaine ». Voilà Rousseau réintégré dans une paternité que Chateaubriand garda près d'un siècle. A

[1] « J.-J. Rousseau, der Philosoph des Naturrechts.» Seemann Nachfolg. Berlin u. Leipzig, 1907.

[2] « J.-J. Rousseau et les origines du Cosmopolitisme Littéraire ». Paris, Hachette et Cie, 1895.

[3] « Le Romantisme français.» Paris, Société du Mercure de France. MCMVII.

des titres différents, Rousseau est pour J. Brunetière[1] et E. Faguet[2], un semeur sincère d'idées, car il avait foi dans la moisson prochaine et il ne possédait pas le cynisme d'un sophiste semi-inconscient tel que J. Lemaître[3] aime à le dessiner, après avoir cueilli, d'une main légère, les contradictions de son œuvre vaste. Elles foisonnent, aussi M. Lemaître s'est-il donné une tâche facile.

G. Rency[4] réplique à M. Lemaître avec une malice pétillante. Plus grave, L. Ducros[5] compose son plaidoyer, par lequel il voudrait convaincre d'erreur les esprits rétifs qui, se réclamant de l'autorité de Marmontel[6], pensent que la proscription prononcée sur les lettres, les arts et les sciences, dans le fameux premier Discours de Rousseau, n'est due qu'au conseil de Diderot.

« Ne prenez pas l'affirmative ; c'est le pont aux ânes : tous les talents médiocres prendront ce chemin-là. Le parti contraire présente à la philosophie et à l'éloquence un champ nouveau, riche et fécond. » Marmontel affuble dès cet instant Rousseau d'un masque et d'un rôle. Voltaire, qui ne fut jamais embarrassé de mettre une étiquette au front de ses adversaires, mit à

[1] « Etudes critiques sur l'Histoire de la Litt. Franç. » Séries IIIe, IVe. Paris, Hachette, 1891.

[2] « Le dix-huitième siècle. »

[3] « J.-J. Rousseau. » Calman-Lévy, édit., 1907.

[4] « J.-J. Rousseau, riposte à M. J. Lemaître. Bruxelles, 1907.

[5] « J.-J. Rousseau, de Genève à l'Ermitage. » Paris, Fontemoing, 1908.

[6] « Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants. »

Rousseau la suivante: « Il est factice de la tête aux pieds; il l'est de l'esprit et de l'âme; mais il a beau jouer tantôt le stoïcien et tantôt le cynique, il se démentira sans cesse et son masque l'étouffera. »

L'étiquette resta; elle reste, puisque Ducros veut l'arracher du front de Rousseau. Il trouve des démentis dans le penchant à la solitude et le goût de la nature des pièces en vers composées aux Charmettes. Il y en a de plus éloquents.

Que Rousseau soit le père de la pédagogie moderne, c'est presque le plus répandu de nos lieux communs. Il offre, néanmoins, de la marge pour des rapprochements heureux. Celui sur Lessing [1], sur Gœthe [2], sont du nombre; de même, celui de E. Œmer [3], qui démontre comment le sentiment humanitaire de Rousseau, quoique modifié par le philanthropisme allemand, reste à la base du système illustré par Basedow et ses disciples.

MM. Natorp et Görland conviennent que Pestalozzi a puisé chez Rousseau ses éléments idéalistes. Ils ne sont toutefois pas d'accord sur la nature de l'idéalisme de Jean-Jacques. Natorp le tient pour un sensualiste au sens de Locke; Görland, pour un idéaliste au sens de Leibnitz. Cette intéressante polémique continue.

Il est indéniable que Rousseau *sentit* le premier

[1] *W. Kahle* « Lessing und J.-J. Rousseau ». Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig u. Berlin, Juli 1907.

[2] *Süpfle* « Goethe u. J.-J. Rousseau ». Ibid. Feb. 1907.

[3] « Rousseau und die Philanthropisten.» *Die Hilfe*, Wochenschrift fur Politik, Literatur und Kunst, XIIIer Jahrgang n° 15, 1907.

la nature, et que de ce sentiment complexe, fait d'émotion lyrique, de rêverie passionnée et de nostalgie religieuse, est né son style merveilleux, d'une frémissante fluidité, qui peut tout dire et tout décrire. J. Schaeferdick[1] constate l'éveil simultané du sentiment de la nature et du sentiment religieux chez Rousseau. D. Mornet[2] étudie l'émotion de Jean-Jacques et de Bernardin de Saint-Pierre devant les spectacles de la nature. Celle du premier est essentiellement lyrique; celle du deuxième est pittoresque. Bernardin de Saint-Pierre donne des couleurs et des lignes où Rousseau donne de la chaleur et du rêve.

Après une analyse complète de Lamartine, M. Citoleux a raison d'affirmer que la métaphysique et le lyrisme de Jean-Jacques sont l'essence même de l'œuvre poétique de Lamartine. Rousseau aurait eu une large part dans la formation du génie cosmopolite de Byron[3], qui, d'ailleurs, ne lui marchanda jamais son tribut de gloire.

Cette *reprise* de Jean-Jacques sur la scène mouvante de la critique n'est pas du tout un phénomène. Héritiers du bien et du mal qu'il a semé à tout vent, c'est parfois question de justice, souvent une curiosité d'arrière-petits-fils qui nous pousse à parler de lui. Et si la passion s'y mêle, c'est encore de lui que nous la tenons.

[1] « Die Entwickelung des religiösen Naturgefühls in Frankreich.»

[2] « Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre.» Paris, Hachette, 1907.

[3] *E. Estève.* « Byron et le Romantisme français.» Paris, Hachette, 1907.

* * *

Dans l'œuvre de Rousseau, la partie théâtrale est presque ignorée, faute de curiosité de notre part, non pas d'intérêt dans la production dramatique de l'auteur. Or, si nous comprenons que la foule aille à la statue achevée plutôt qu'à l'ébauche brute, nous comprenons moins que le studieux parle d'une non-valeur dans l'ensemble de n'importe quelle manifestation d'un grand homme : poète, philosophe, musicien, artiste, savant.

A défaut de valeur intrinsèque, l'ouvrage dont il s'occupa en acquiert une historique. C'est un document qui marque une étape, un recul, un arrêt. Il sert à définir l'influence qui travaillait à la sourdine l'esprit de l'écrivain à un temps donné. Il donne parfois la clef de son état d'âme.

Le bagage dramatique de Rousseau est léger. Quelques comédies, un fragment de tragédie ; un ballet ; une fantaisie ; trois opéras ; une scène lyrique : c'est tout. Mais c'est très important. Les médiocres comédies témoignent que, tout en ayant aussi le goût mièvre des agaceries édulcorées, Rousseau ne partagea pas avec son siècle le don de rire. *Lucrèce* est le tréteau d'où il attaque le despotisme. *Le Devin du village* illustre sa « Lettre sur la Musique française ». *Arlequin amoureux malgré lui* est une nouvelle preuve de la popularité inouïe de ce masque italien. *Pygmalion*, à lui seul, est une date dans l'histoire du théâtre.

Je ne dirai pas que Rousseau est l'éponyme de la

littérature dramatique par le fait qu'il a sondé des abîmes que Voltaire n'a fait que longer en ricanant[1], mais j'estime que le théâtre doit à Rousseau quelque reconnaissance.

Chez cet homme singulier, il n'y a pas que le révolutionnaire qui obtint jusqu'à la dernière heure la protection des grands; le pédagogiste ému qui abandonna coup sur coup ses cinq enfants; il y a aussi le censeur farouche, qui écrit le *Discours* contre les arts au moment où il fait du théâtre, et la *Lettre contre les spectacles*, après avoir donné la plupart de ses pièces dramatiques.

Or, voici le phénomène que l'histoire littéraire enregistre. C'est que le *théâtre* est l'estrade de la postérité qui condamne ou qui absout Rousseau: c'est de la rampe qu'elle l'expose à la risée, à la pitié ou à l'admiration des hommes.

On verra que des « Philosophes » au « Réformateur », 1760-1906, le théâtre français nous exhibe Rousseau.

Je tiens à remercier M. *Théophile Dufour*, directeur honoraire de la Bibliothèque de la Ville de Genève, et M. *Charles Dejob*, professeur à la Sorbonne, des directions précieuses qu'ils ont eu l'obligeance de me donner.

[1] *W. Barry.* « Heralds of Revolt. »

CHAPITRE PREMIER

Jean-Jacques Rousseau contre le théâtre

I. *Exposé de la « Lettre à D'Alembert sur les spectacles ». Les plus éminents censeurs du théâtre.* — II. *Rapport de « La Lettre à D'Alembert » avec le premier « Discours » de J.-J. Rousseau.* — III. *Les apologistes du théâtre : Marmontel, le marquis de Ximènes, Dancourt.* — IV. *Préface de Narcisse.*

I. — « Pendant[1] un hiver assez rude, au mois de « février, j'allais tous les jours passer deux heures le « matin, et autant l'après-dîner, dans un donjon tout « ouvert, que j'avais au bout du jardin où était mon « habitation. Ce fut dans ce lieu, pour lors glacé, que, « sans abri contre le vent et la neige, et sans autre feu « que celui de mon cœur, je composai, dans l'espace « de trois semaines ma lettre à D'Alembert contre les « spectacles. C'est ici le premier de mes écrits où j'aie « trouvé des charmes dans le travail... Je mêlais le « sentiment de mes peines aux idées que la médita- « tion de mon sujet m'avait fait naître ; mon travail se « sentit de ce mélange. A tout cela se mêlait un cer-

[1] « Confessions ». Livre X.

« tain attendrissement sur moi-même, qui me sentais « mourant et qui croyais faire au public mes derniers « adieux. Loin de craindre la mort, je la voyais appro- « cher avec joie; mais j'avais regret de quitter mes « semblables sans qu'ils sentissent tout ce que je « valais, sans qu'ils sussent combien j'aurais mérité « d'être aimé d'eux s'ils m'avaient connu davan- « tage. Voilà les secrètes causes du ton singulier qui « règne dans cet ouvrage, et qui tranche si prodigieu- « sement avec celui du précédent. »[1]

Voilà l'origine de la « Lettre à D'Alembert », où Rousseau réfute, en deux cent soixante-quatre pages grand in-octavo, son article sur la *République de Genève*, dans l'Encyclopédie. D'Alembert extravague à plusieurs reprises, surtout lorsqu'il conseille à la ville l'établissement d'un théâtre de comédie sensé avoir un avantage réel sur le goût et les mœurs, non seulement de Genève, mais de l'Europe. Etait-ce une opinion sincère, ou bien le désir d'offrir à Voltaire une scène plus vaste que celle de Fernex, et un public plus nombreux qui applaudît ses comédies? Je crois que le philosophe en exil occupe une grande place dans les idées de D'Alembert.

Rousseau se fait le défenseur de Genève, dont il est, pour l'heure, le citoyen, et au nom de la vérité, *vitam impendere vero*, il porte au théâtre son fameux coup de cognée. Il a une éloquence simple, touchante, mâle. Telle est la séduction du style, que le lecteur accepte de prime abord tous les arguments de Rousseau, voire les captieux, et il condamne avec lui des

[1] Cet ouvrage est le « Discours sur l'inégalité ».

pièces qui sont bien loin de mériter l'ostracisme. Aucune phrase ne semble porter à faux. Le triage ne se fait qu'à la troisième lecture.

Rousseau proscrit le théâtre parce qu'il favorise les penchants des peuples au lieu de les modérer. Comme tout peuple veut un théâtre à son image, celui intrépide et cruel réclame des fêtes périlleuses qui étalent la valeur, des combats sanguinaires et d'atroces passions. Un peuple voluptueux se nourrit de musique et de danse; s'il est badin, c'est de la plaisanterie qu'il demande.

Le théâtre engendre les passions qu'on ignore et alimente celles qu'on possède. La raison seule en est bannie, et si quelque artiste l'y veut mettre, il l'expose aux risées d'un parterre brutal.

Le théâtre use le sentiment. D'abord, il le flatte parce que l'homme aime à s'attendrir sur les maux dont il ne souffre pas. Il verse au théâtre de douces larmes qui l'acquittent du devoir de s'apitoyer sur les maux véritables. Il éprouve, en quelque mesure, une sorte de volupté à attacher son cœur à la scène.

Le théâtre dénaturalise l'amour de la vertu. Il l'exhibe à tout propos. Le spectateur est heureux que d'autres immolent tout à leur devoir, vu que l'on n'exige rien de lui. La leçon de probité et de dévouement que la scène donne, doit profiter à son voisin, car il s'excepte. Il prend toujours au théâtre le parti de la justice, sans en avoir dans la vie ni l'usage ni le culte.

Le théâtre porte au relâchement des mœurs, relâchement d'autant plus nuisible que la femme est en

jeu. Tandis que la comédie ancienne attribuait exclusivement aux esclaves et aux filles publiques les rôles d'amoureuses, car la gloire de la femme résidait alors dans sa réserve, la comédie moderne donne aux femmes tous les rôles, de la soubrette à la pseudo-philosophe, au point que le spectateur va apprendre des lèvres de la femme ce qu'il a pris soin de lui enseigner.

Le théâtre, qui donne l'ascendant aux femmes sur les hommes, le donne encore aux jeunes gens sur les vieillards. On rit aux dépens d'un homme vertueux que l'auteur rend dupe d'une coquette ; on rit aux dépens d'un père respectable volé par son fils galant et dissipé.

Le théâtre est immoral puisqu'il rend la vertu méconnaissable sous l'artifice d'un léger travers. Il y a pire. Il rend la vertu risible. A ce point Rousseau fonce sur Molière et fait du *Misanthrope* une analyse à l'emporte-pièce. Sévère pour le grand maître, Jean-Jacques n'y va pas doucement avec un faiseur de farces. Aussi Regnard est-il accablé par l'apostrophe cinglante qui condamne son *Légataire*, chez qui Rousseau ne voit que l'honnête homme de la pièce s'occuper des soins que la loi paye de la corde!

Dans les dernières pages de sa lettre, Rousseau explique pourquoi il proscrit le théâtre de Genève.

Non seulement les mœurs pures et simples d'un peuple libre seraient ternies et gâtées par l'introduction des pièces immorales et galantes dont le bel esprit des petits-maîtres inonde la France, mais la vie citadine même en serait compromise. Les résultats im-

médiats de l'établissement d'un théâtre à Genève seraient, pour la ville, une augmentation de frais et d'impôts, et pour les habitants un relâchement de travail et le goût du luxe. Les spectacles sont mauvais pour un peuple aux mœurs honnêtes.

Quoique Rousseau ait, ici, l'air de restreindre la portée de ses réflexions pour en excuser la rigueur, cependant il condamne absolument le théâtre, puisque les spectacles lui sont un mal partout, excepté pour les grands Etats. Or, s'il excepte les grands Etats, c'est parce qu'ils sont déjà corrompus jusqu'à la moelle. Autant ouvrir des théâtres dans les villes — pépinières de vices — pour distraire les « urbains » et les empêcher de méditer des crimes.

Le théâtre n'est alors qu'un pis-aller.

Jean-Jacques n'est pas le premier à rompre en visière avec le théâtre. Il clôt la série des censeurs plutôt qu'il ne l'ouvre. Le théâtre antique avait eu un juge sévère dans plus d'un philosophe.

Tel Platon, qui en veut au spectacle parce qu'il distrait l'esprit des hautes spéculations.

Cicéron a, dans les *Tusculanes*, des raisons pour appréhender les conséquences de la passion débridée que Rome a pour l'amphithéâtre. Longtemps avant les Pères de l'Eglise, le sentiment de l'égalité des hommes pousse Sénèque[1] à condamner les combats de gladiateurs. Mais il va plus loin. Il déclare que les spectacles sont la perte des mœurs, car, « dans ces

[1] « Lettres à Lucilius XCV, 7. »

représentations périlleuses, le vice se coule dans les cœurs sous des formes aimables ».[1]

Rousseau a tort de dire que les disputes que le théâtre occasionne, ne partageant que les gens d'église et les gens du monde, chacun ne l'envisage que par ses préjugés. En vérité, on ne peut appeler des préjugés, les arguments dont se servent Tertullien, saint Augustin et saint Chrysostôme, pour sauvegarder l'Eglise des contaminations païennes, parmi lesquelles la scène n'était pas la moins funeste.

L'horreur du théâtre ne les rend pas aveugles sur les charmes qu'il offre, puisque Tertullien, ce sectaire scrupuleux, s'écrie: « Qu'il y ait là des choses séduisantes, gracieuses, simples, honnêtes même, il n'importe! Ce n'est pas sous le fiel et l'absinthe que l'on cache les poisons, mais sous les saveurs les plus délicates. » Et si les chrétiens confondirent dans un seul blâme les plus honteuses pantomimes et les plus belles productions du génie dramatique, c'est que le délire de la foule pour les premières, ternissait l'éclat des tragédies, où les censeurs ne virent plus que la peinture d'anciens crimes.

Quand l'Eglise rouvrit le théâtre à la représentation des mystères sacrés, ce fut moins dans le but d'alimenter le besoin du spectacle inhérent à l'homme, que pour se valoir de la scène comme d'une chaire. De la scène, le clergé se flattait de ranimer la foi par des images salutaires à l'âme. Cela est si vrai que, lorsque le théâtre ne remplit plus ce but, c'est-à-dire,

[1] *C. Martha.* « Les Moralistes sous l'Empire Romain. » Paris, Hachette et Cie, 1907.

lorsque par une espèce de prodige il se fut élevé au sublime, grâce à Corneille et grâce à Racine, il se vit condamné par les catholiques les plus éclairés et les plus orthodoxes : Nicole d'abord, Pascal ensuite.

Nicole[1], quoique doux dans la forme, en veut à toutes les pièces qui ne sont que de vives représentations de passions, d'orgueil, d'ambition, de jalousie, de vengeance. Racine défend le théâtre contre Port-Royal.

A quelque temps de là, le Rev. P. Caffaro ayant eu la hardiesse de justifier la comédie et les comédiens, Bossuet[2] allume sa formidable éloquence pour annihiler ce païen en retard. Mais c'est un païen, Sénèque[3], qui est son modèle. Il nous présente, sur toutes ses faces, sa pensée ; comme lui, il accuse le théâtre de fomenter en nous tous les germes de l'avarice, de l'ambition, de la concupiscence et de la cruauté.

II

Rousseau continue la tradition païenne et chrétienne en s'insurgeant contre le théâtre par une lettre qui est moins le développement d'une thèse académique que l'exposé d'une conception morale très élevée. Le lecteur a tort qui n'y voit qu'une apostro-

[1] « De la Comédie », chap. VI.
[2] « Maximes et réflexions sur la Comédie. »
[3] Op. cit.

phe contre la scène, pimentée de quelques paradoxes. La *Lettre contre les spectacles* est une attaque aux mœurs du siècle, un « appel de l'esprit du monde à l'esprit de famille ».[1]

La réforme, commencée par Rousseau avec le « Discours », couronné par l'Académie de Dijon, s'enrichit d'un élément nouveau dans la « Lettre à d'Alembert », qui est un point de repère où la pensée du philosophe fixe sa future révolution de l'éducation.

Le « Discours sur les Lettres, les Arts et les Sciences » avait eu en France, voire en Europe, un retentissement considérable. Les réponses qu'il amena, loin d'ébranler le succès de Rousseau, l'affermirent.

Voltaire s'attendait peu à ce que sa plaisante boutade de « Tymon le Misanthrope » aurait été ramassée, avec beaucoup d'esprit, par Rousseau. Il se sert de la plume et de l'encre que les gens de lettres donnent à Tymon, et il achève sa thèse. Car c'est bien la péroraison d'un plaidoyer que les réponses qu'il envoie au roi Stanislas et à M. Bordes. Grimm[2], l'implacable ennemi de Rousseau, ne peut s'empêcher de les admirer comme de sublimes morceaux; surtout la réponse à M. Bordes, qui lui semble supérieure au « Discours » même. Force est bien que le « Discours » contienne des vérités neuves, puisque Rousseau reste maître du champ de bataille. On saisit que sous la véhémence de l'apostrophe, c'est aux écrits scandaleux, au mauvais goût, à la licence artistique,

[1] *Villemain.* « Tableau de la Littérature française au XVIII[e] siècle », t. II, leçon XXIV.

[2] « Correspondance Littéraire », t. I, 1753-1756. Paris, Furne, 1829.

à la vanité impertinente des philosophes, qu'il fait la guerre.

Gilbert[1] a la même indignation :

... Qu'on m'ose prôner des sophistes pesants,
Apostats effrontés du goût et du bon sens :
Saint-Lambert, noble auteur, dont la muse pédante
Fit des vers fort vantés par Voltaire qu'il vante :
Qui du nom de poème ornant de plats sermons,
En quatre points mortels a rimé les saisons ;
Et ce lourd Diderot, docteur en style dur,
Qui passe pour sublime à force d'être obscur ;
Et ce froid d'Alembert, chancelier du Parnasse,
Qui se croit un grand homme et fit une préface ;
Et tant d'autres encor dont le public épris
Connaît beaucoup les noms et fort peu les écrits :
Alors, certes, alors ma colère s'allume,
Et la vérité court se placer sous ma plume.

Rousseau ne désavoue ni les œuvres immortelles du génie, ni les écrits des penseurs sérieux. Il faudrait supprimer le *Verger des Charmettes* et la moitié des *Confessions* pour oser dire que Rousseau était ce barbare. N'adorait-il pas Plutarque ? Est-ce que les *Eglogues* de Virgile ne charmaient pas son âme endolorie lorsqu'il les apprenait par cœur dans les allées du Luxembourg ? A l'instar de saint Augustin[2], il connaît l'or précieux de la coupe. Il en veut au vin de l'erreur dont elle est remplie.

Le même principe est le fondement de la *Lettre contre les spectacles*. Il condamne l'esprit du XVIII[e] siècle. Il y prise si fort M. de Voltaire, qu'il consentirait à l'établissement d'un théâtre à Genève, s'il s'engageait à le remplir de son génie, à composer des

[1] Satires. « Le Dix-huitième siècle. »
[2] « Confessions », liv. IX.

pièces et à vivre autant qu'elles. Rousseau estime chez l'abbé Prévost autant l'homme que l'écrivain digne de l'immortalité.[1]

Fréquentateur assidu de l'Opéra, de la Comédie-Française, Jean-Jacques a concouru à doter Paris de l'opéra-bouffe qu'il avait tant admiré à Venise. Il se fâche lorsque l'Opéra lui enlève ses entrées. Le 3 octobre 1775 — dix-sept ans après la « Lettre à d'Alembert » — la Comédie-Française veut donner son poème dramatique *Pygmalion*. Et une page navrante des *Dialogues* nous montre ce maniaque affolé d'amertumes, consacrant au spectacle ses heures de trève.

Le public comprit que c'était à l'esprit nargueur, sceptique et brillant, que Rousseau faisait le procès. Aussi dévora-t-il la « Lettre » où l'étincelle jaillit du sein même des paradoxes, et où plane une douceur inusitée. Et ce siècle amoureux du théâtre, et Paris, asile des comédiens, se rangèrent avec Rousseau qui les accusait tous deux de corruption élégante et de faux esprit.

III

Il y eut, néanmoins, des réponses.

Le théâtre eut des défenseurs : D'Alembert, le premier. D'Alembert est sournois, fin, malicieux dans sa réplique à Rousseau. Ne voulant pas épargner l'homme, il fait de méchantes allusions à sa vertu mise à

[1] « Confessions », t. II, liv. VIII.

.euve par Madame d'Houdetot[1]. Marmontel[2] est .eux et poli, ce qui n'empêche que l'on sente qu'il sert sa haine contre Jean-Jacques plus que la cause du théâtre. J. Lemaître[3] définit l'apologie de Marmontel : « un morceau d'honnête professeur ».

Voltaire emprunta, pour rabattre Rousseau, le nom du marquis de Ximènes[4], petit faiseur de fades comédies, duquel la duchesse de Luxembourg disait : « Mon Dieu, toujours du Pierre Ximènes, jamais du Pierre Corneille ! » Mais, soit que le nom d'emprunt eût assujetti la vigueur habituelle à Voltaire, soit que le témoignage d'admiration de Rousseau le mît mal à l'aise, le marquis de Ximènes ne fait guère honneur à Voltaire.

S'il faut en croire Grimm et Diderot, les écrivailleurs inondèrent Paris d'ineptes brochures, et les comédiens lancèrent des insultes à Rousseau. En traitant tous les comédiens de filous, de délurés, de parasites et d'ignorants, Jean-Jacques chargea le ton. Sa violence amena de violentes ripostes. Celle de L.-H. Dancourt[5], arlequin de Berlin, est la plus forte. Après avoir démontré que le spectacle est bon en lui-même, et avoir fait l'apologie des femmes, il conclut que la scène n'est pas plus responsable que le temple des abus qui s'y commettent.

[1] La timide passion de Rousseau pour Mme d'Houdetot, belle-sœur de Mme d'Epinay, était connue à Paris, à cause des indiscrétions de Grimm.

[2] « Apologie du théâtre. »

[3] « J.-Jacques Rousseau. » Paris, Calman-Lévy, édit., 1907.

[4] « Lettre sur l'effet moral des théâtres. »

[5] « A M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève. » Berlin, Lausanne, Grasset MDCCLX.

A ce point son courroux éclate. Dancourt accuse Rousseau d'être un malhonnête homme, puisqu'il appelle fripons des gens qu'il ne connaît que de vue, et qu'en diffamant les comédiens, il s'oppose à ce que cette profession s'ennoblisse et se purifie des abus qu'on peut encore lui reprocher. La péroraison de Dancourt est du dernier comique. Il s'écrie : « Apôtre secret de la turbulence anglicane, Rousseau ne serait-il point le précurseur d'un nouveau Cromwell ? Un pareil homme me paraît bien plus méprisable et plus dangereux qu'un comédien. »

Si la « Lettre à d'Alembert » amène la rupture définitive de Rousseau avec la « coterie holbachique » qui ne lui pardonna pas le jugement, d'ailleurs très modéré, qu'il porte sur Diderot[1], elle lui gagne, par contre, les faveurs du public. Il est dorénavant à lui, surtout les femmes et les jeunes gens. Madame de Staël exprime l'admiration générale lorsqu'elle écrit :[2] « Il y a, dans la *Lettre sur les spectacles*, une réunion « étonnante de moyens de persuasion : la logique et « l'éloquence, la passion et la raison. Jamais Rousseau « ne s'est montré avec autant de dignité ; l'amour de « la patrie, l'enthousiasme de la liberté, l'attachement « à la morale guident et animent sa pensée... Tout l'es- « prit qu'il met quelquefois à soutenir un paradoxe est « consacré dans cet ouvrage à appuyer la vérité. »

[1] « .. J'avais un Aristarque sévère et judicieux ; je l'ai perdu et n'en veut point d'autre. »

Consulter les « Mémoires secrets » de *Bachaumont, Marmontel, Grimm, Diderot* : « Correspondance ».

[2] « Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau. » Paris, 1789.

IV

Entre le premier « Discours » — 1749 — et la « Lettre à D'Alembert » — 1758 —, Rousseau composa un troisième écrit que l'on a tort d'oublier. La « Préface » de *Narcisse* — 1753 — ne dépare pas les deux premiers monuments de sa gloire, puisqu'elle contient des pages dignes de Montesquieu[1]. On y voit que l'aversion de Rousseau pour l'esprit de son temps est un sentiment sincère et profondément enraciné, non pas une attitude d'emprunt.

L'auteur de *Narcisse* nous doit une explication. Tout à l'heure on s'écriera : « Comment, il déprime les beaux-arts tout en faisant de la musique ? Il blâme le théâtre, et il se présente à la scène ? » Jean-Jacques prévient ces questions légitimes. Il revendique à l'auteur le droit d'occuper ses loisirs à son gré, lorsqu'il ne se soucie plus du blâme ou de la louange du public.

Que ses adversaires l'attaquent avec des plaisanteries, il se défendra avec des raisons. La première qu'il donne se rapporte à l'époque de sa vie où il a composé *Narcisse*, les *Prisonniers de guerre*, *Lucrèce* et la plupart de ses écrits littéraires et dramatiques. Un laps de dix ans — 1737 à 1747 — renferme ces ouvrages auxquels Rousseau donnait du prix, car il estimait alors la qualité d'auteur et aspirait à l'obtenir. Est-ce qu'on oserait le surprendre en flagrant

[1] *Grimm.* « Correspondance littéraire », t. I, 1753-1756.

délit de contradiction à propos de principes qu'il n'avait pas encore ?

Revenu des erreurs et des préjugés de sa jeunesse, Rousseau livre au public ses écrits comme « des enfants illégitimes dont on rougit un peu d'être le père et qu'on envoie chercher fortune sans s'embarrasser de ce qu'ils deviendront. » Ce qui ne l'empêche pas d'ajouter plus loin, qu'il écrira des livres, des vers et de la musique toutes les fois qu'il en aura le talent et la force ; que, si un jour on le blâmera d'avoir fait ce qu'il désavouait chez les autres, ce sera là une satire très amère de son siècle.

Néanmoins, Rousseau dit des compositions dramatiques ce qu'il dira du théâtre plus tard.

Il est vrai que le goût des lettres rend ceux qui s'y livrent peu scrupuleux sur les moyens de réussir ; qu'il anéantit l'amour de la véritable gloire ; qu'il amollit le corps et les âmes ; qu'il relâche les liens d'estime et de bienveillance qui attachent les hommes à la société. Il est vrai que le goût des lettres, de la philosophie et des beaux-arts enfante des riches et des raisonneurs, c'est-à-dire des ennemis de la vertu et du sens commun. Malgré tout cela, même, à cause de tout cela, Rousseau conclut « qu'il est très essentiel de se servir des lettres et des beaux-arts comme d'une médecine au mal qu'elles ont causé, ou comme de ces animaux malfaisants qu'il faut écraser sur la morsure. »

Identique valeur des lettres et du théâtre : un pis-aller.

CHAPITRE II

Le théâtre français au XVIIIe siècle.

I. La « Comédie française » et la tragédie pseudo-classique. — II. Le Théâtre Italien. Son renom. Les Comédiens ; leur succès et leur tyrannie. — III. L'épuisement de quelques auteurs dramatiques. — IV. La tragédie bourgeoise et Nivelle de la Chaussée. — V. Marivaux. — VI. Le théâtre n'est pas immoral, il est artificiel. — VII. « Le Glorieux » — « Le Méchant » — La verve comique chez Lesage et Beaumarchais. — VIII. La métromanie. — IX. La liesse foraine.

I

Rousseau condamne le théâtre dans un siècle qui en est fortement épris. Paris a trois théâtres : la Comédie-Française, l'Opéra, le Théâtre-Italien ; en outre, les tréteaux forains de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Mais ce n'est rien. Toutes les petites cours du royaume, tous les princes du sang, toutes les familles de la noblesse ont leur théâtre privé, qu'ils ferment à contre-cœur en carême. Le roi a son théâtre aux Tuileries, à Fontainebleau, à Versailles. Le

théâtre du Palais-Bourbon est très couru. Les grandes courtisanes enrôlent des troupes, tout comme les ambassadeurs et Monsieur.

A Fontainebleau, dimanche et vendredi, jeu; lundi et mercredi, concert chez la reine; mardi et jeudi, les comédiens français; samedi, ce sont les « Italiens »[1]. A Versailles, « trois spectacles et deux bals par semaine; et de temps en temps, l'opéra à Paris... La reine donne chaque semaine un grand spectacle où la composition des habillements, les contredanses figurées en ballets et les répétitions journalières prennent tant de temps que toute la semaine y passe[2]. » La fureur du théâtre est si grande que, vers 1770, « il n'est pas de procureur dans sa bastide qui ne veuille avoir des tréteaux et une troupe[3]. » Il y a deux théâtres chez M. le comte d'Artois, deux chez le duc d'Orléans, deux chez le comte de Clermont. On joue à Chantilly, à Trianon, chez le prince de Conti, au Luxembourg. La reine joue à ravir les rôles de bergère; la charmante duchesse de Bourbon est une voluptueuse Naïade; le comte de Clermont tient les rôles à « manteaux sérieux ». Le prince de Ligne assure que plus de dix femmes du grand monde jouent et chantent mieux que tout ce qu'il y a de mieux sur les théâtres de France. L'Eglise se donne les mêmes fêtes, le cardinal de Rohan en tête. Pour la fête de Saint-Bernard, qui dure deux semaines, on joue la

[1] « Duc de Luynes, » XIV.

[2] « Marie-Antoinette » par *Arneth* et *Geffroy* III (15 novembre 1775), II (20 février 1775).

[3] *Bachaumont.* « Mémoires secrets. »

comédie, et on danse tout le temps chez les hospitaliers bernardins. L'abbé de Saint-Germain-des-Prés joue la comédie chez lui, à la ville et à la campagne, où une danseuse fait les honneurs de sa table. Les prélats sont aussi gais que les nobles et les gens de robe, et ils aiment mieux le théâtre que l'autel.

Chez M. de Poplinière, financier fort riche, on joue la comédie, surtout de sa façon. On joue chez Madame d'Epinay. Rousseau écrit l'« Engagement téméraire » pour la scène de Madame de Chenonceaux. Madame de Graffigny impose « Cénie » à ses hôtes. On joue à Fernex, on joue à Sceaux. Les somptueux hôtels et les couvents à la mode ont des scènes richement décorées.

On joue jusque dans les camps. Le maréchal de Saxe, qui craignait à la guerre l'ennui, avait toujours dans ses camps un opéra comique. C'était à ce spectacle qu'il donnait l'ordre des batailles; et ces jours-là, entre deux pièces, la principale actrice annonçait: « Messieurs, demain relâche au théâtre à cause de la bataille que donnera Monsieur le Maréchal. Après-demain « Le Coq du Village », « Les Amours grivoises », etc.

Le trait le plus saillant de la passion pour le théâtre, c'est son universalité. Courtisans et gens du peuple, gens d'épée et échevins, financiers et valets, abbés et petits-maîtres, philosophes et clercs, princes et cardinaux, la partagent. Tous goûtent le même plaisir. Tous écoutent la même leçon lorsque l'auteur se soucie de leur en donner. La belle marquise, parée comme une reine, suit le jeu d'un amour frivole avec

un frémissement analogue à celui de sa suivante. Roture et noblesse reprennent leur signification traditionnelle devant les carrosses aux fines armoiries, car, dans l'enceinte du théâtre il n'y a qu'une multitude enthousiaste et grisée.

Le théâtre, voilà la grande affaire. L'heure qui y amène est la seule qui compte sur le cadran. Ce théâtre mérite-t-il le farouche réquisitoire de Rousseau? Pour répondre, il est indispensable de tracer un tableau sommaire des pièces dramatiques que l'ancien régime a produites.

Il peut se faire que la tragédie coure les rues, comme Ducis nous l'apprend; elle ne foule certes pas la scène. Les tragédies de ce siècle sont gâtées par les remplissages dont on fait un abus déplorable. Ils coupent l'action qui est disloquée, et ils donnent aux personnages une taille fictive. Ils nous paraissent grands parce qu'ils sont montés sur des échasses.

Crébillon[1] déplore les remplissages qui sont toute la pièce. « Si l'on retranchait de nos pièces ce qu'il y « a d'inutile, nous mourrions de frayeur à l'aspect du « squelette. Que de métaphysique sur les effets des « passions! Nous interrompons sans cesse l'action par « des réflexions qui refroidissent également la pièce, « le spectateur et l'acteur. » Crébillon est aussi contraire à ce que les écrivains, en quête de sujets, aillent « gueuser » chez les nations étrangères. Les grands maîtres sont des mines à diamants: qu'on y fouille! Corneille et Racine nous ayant donné le type français

[1] « Préface d'Atrée et Thyeste.» 1707.

de la tragédie antique, voilà que les hommes du XVIII[e] siècle se présentent comme les continuateurs, voire les correcteurs attitrés du théâtre gréco-romain. Les encyclopédistes et les rimeurs s'essayent tous au théâtre, la grande école de tout le monde. Marmontel y est glacé, La Harpe échoue d'une façon si complète que sur onze tragédies, une seule, « Philoctète », supporte les feux de la rampe. La Motte, qui se flatte d'être un novateur, est assez malheureux dans ses trouvailles. Il bannit de la scène les vers, dont le charme est futile, et les remplace par une prose très fade. Il fait une campagne assez inutile contre les unités qui n'étaient plus les tyrannes de la scène. La Motte fait à Sophocle la civilité de reprendre Œdipe, mais il voudrait de l'appareil et du spectacle pour ce personnage à la sévère grandeur.

Sur la scène du Théâtre-Royal, on voit le défilé des héros antiques : Electre, Œdipe, Xercès, Aristodème, Cléopâtre, Spartacus, César, Catilina. Dénaturés par une intrigue d'amour postiche, ou par quelques épisodes incommodes ou bien transformés en prôneurs des idées du Mercure de France ; tel est le sort qui les attend. Pauvres héros, sans allure, dont la grandeur se décompose dans la périphrase enflée, dont le manteau royal s'ouvre et laisse apercevoir souvent le jabot à dentelles et le haut-de-chausse en velours d'Italie ! Voltaire croit rajeunir Sophocle en poudrant ses héros, comme il eut l'illusion de corriger Shakespeare en faisant épeler à Brutus et à Catilina ses formules d'athéisme. Gengiskan[1] même n'échappe pas

[1] « L'orphelin de la Chine.»

à son sort. Ce Tartare raisonne sur les arts et les lettres comme un Parisien.

Si le lecteur veut avoir une idée du ton faux et de l'irrévérence de la tragédie pseudo-classique du XVIIIe siècle, qu'il lise le « Socrate » de Voltaire.

Le philosophe-martyr boit la ciguë et dit : « Je souris en réfléchissant que le plaisir vient de la douleur. » Xantippe répond par ces propos : « Hélas! c'est pour je ne sais combien de discours ridicules de cet espèce qu'on fait mourir ce pauvre homme. En vérité, mon mari, vous me fendez le cœur, et j'étranglerais tous les juges de mes mains... »

Le moule antique était trop grand pour ce siècle.

On comprend aisément que le Théâtre-Royal et la Comédie-Française, malgré la protection de la cour et les intrigues de la cabale, se virent contraints de modifier leur répertoire tragique. Ils commencèrent par ajouter un ballet ou une farce : à cette condition, les spectateurs acceptaient du Corneille ou du Racine. Mais, petit à petit, les sympathies du public s'étant partagées entre l'opéra comique et la comédie nouvelle, les deux théâtres acceptèrent leur destinée.

II

Le Théâtre-Italien est établi à poste fixe, à Paris, dès l'année 1716. L. Riccoboni[1] y débute « au nom de Dieu, de la vierge Marie, de saint Vincent de Paul

[1] « Le théâtre italien. »

et des âmes du Purgatoire », par l'« Inganno fortunato ». Une longue tradition a assoupli les comédiens dont la renommée est assurée en Europe depuis un siècle. L'Angleterre d'Elisabeth, l'Espagne de Philippe II, ont accueilli les bouffons d'Italie avec beaucoup d'éclat. En France, les troupes des « Gelosi » et des « Fedeli » ont moissonné des lauriers. Ils ont déridé les cours moroses, amusé les marchés forains ; partout ils ont répandu de la gaieté grâce au rire intarissable des masques. Créatures du terroir, les types de la comédie italienne gardèrent toujours leur physionomie native. Ils n'en perdirent même pas une ligne à travers trois siècles, au milieu d'un éternel vagabondage.

Dès le XVIe siècle les masques principaux étaient traditionnels : Pantalon, le Docteur, Arlequin, Brighella. Originaires de l'Italie septentrionale, Pantalon de Venise et le Docteur de Bologne, sont vieux et chiches. Mais, malgré leur calvitie, leur toux et leur humeur quinteuse, ils aiment les frimousses des Zerbinettes et des Coralines. La valetaille est représentée par Arlequin et Brighella, tous deux de Bergame. Arlequin, le type parfait du bouffon, est un garçon déniaisé : tour à tour gauche et rêveur, leste et pratique. Il connaît également l'esprit et la bêtise, la grâce et la naïveté. Lorsqu'il ne parle pas, ce n'est que gambades, sauts et cabrioles. Brighella est le valet roublard et élastique.

Sur ces prototypes originels se greffa, en végétation folle, une immense famille de neveux, de petits-fils, héritiers de leurs grimaces, de leurs travers, de

leur malice. Et ce monde grouillant de mystificateurs, de pies-grièches, de goinfres, de poltrons, d'amoureuses futées, de soubrettes hardies, se répandit, comme du vif-argent, en Europe, en entraînant dans un tourbillon de bruyante gaîté les peuples et les rois.

Au début, le bouffon créa son rôle. Il improvisa l'action et le dialogue, qu'il coupait de lazzis fréquents. Comme un véritable enfant de la balle, il était à la fois auteur, comédien, mime, acrobate, voire poète. Et ce fut à son corps défendant que l'improvisateur se laissa imposer un rôle à apprendre ligne par ligne. Les troupes régulières [1] et cultivées remplacèrent les troupes primitives qui improvisaient un théâtre avec quatre ais et quelques chiffons. Elles devinrent rapidement illustres, au point que les grands Etats entamaient des négociations diplomatiques pour les avoir. Coraline ne donna pas mal de besogne à Rousseau [2], qui avait été chargé de l'envoyer à Paris. Madame de Pompadour presse l'ambassadeur français à Naples, pour qu'il engage Piccini comme compositeur à l'Opéra. Les princesses invitent les comédiens dans leurs carrosses; les rois les anoblissent. Ils ont leur entrée au Louvre et à Fontainebleau tout comme les pairs de France.

Le début d'un soprano, la maladie d'un acteur, la retraite d'une comédienne sont des événements aussi

[1] Consulter : *A. d'Ancona.* « I comici italiani in Francia.» *Campardon* : « Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles.» *Maurice Sand* : « Masques et Bouffons »

[2] « Confessions », liv. VII.

importants que les victoires de l'armée ou la rupture d'un traité. Aussi les « Correspondances » et les « Mémoires de l'époque nous informent-ils que la Comédie-Française fait une perte considérable dans la personne de l'illustre Poisson, dont le grand-père introduisit en France le type de Crispin ; que le marquis de Ximènes s'étant brouillé avec Mademoiselle Clairon, lui renvoie son portrait accompagné d'une cruelle épigramme. Grimm[1] confie à la postérité la chanson que Voltaire adresse à la célèbre actrice, Mademoiselle Duclos :

Belle Duclos
Vous charmez toute la nature ;
Belle Duclos,
Vous avez les dieux pour rivaux ;
Et Mars tenterait l'aventure
S'il ne craignait le Dieu Mercure
Belle Duclos

Dorat[2] déplore la perte de Mademoiselle Guéant, enlevée toute jeune par la petite vérole. Paris regrette la charmante Nessel, qui avait fait les délices de la ville pendant la foire de Saint-Laurent.

Le 1er janvier 1764, Grimm[3] écrit : « Si vous voulez « savoir quels sont les meilleurs acteurs de Paris, je « ne nommerai ni Le Kain, ni Mlle Clairon, mais je « vous enverrai voir Camille et le comédien qui joue « le rôle de Pantalon dans les « Amours de Camille et « d'Arlequin », comédie de M. Goldoni, qui est un

[1] « Correspondance littéraire et philosophique.»
[2] « Essai sur la déclamation.»
[3] Op. cit.

« chef-d'œuvre de naturel, de vérité, d'imagination et « de pathétique. »

Les acteurs français ne gagnent guère à la comparaison avec les comédiens d'Italie. Diderot[1] ne voit dans Grangé qu'un oiseau sifflé; Mlle Fanier, qui a une assez jolie figure, a la voix et le jeu d'une poissarde. Parmi les acteurs qu'il faudrait renvoyer, il y a l'insupportable Bellecour et « sa moitié, qui joue les rôles de soubrette à faire mal au cœur ».

Les vers[2], où Voltaire proclame la disette des acteurs, sont chargés :

. . Il en est des talens comme de la finance,
La disette aujourd'hui succède à l'abondance.

Il y avait de bons comédiens en France. Mais, ce qui est regrettable, c'est que, grands et petits, médiocres et mauvais, ils sont partout les tyrans de la scène. Les applaudissements du parterre, la louange des monarques tournent la tête au comédien. Il croit être tout-puissant. Il dicte sa volonté aux auteurs, jouets de ses caprices et de sa morgue. Le comédien est riche[3], il roule carrosse, il porte du linge fin; l'auteur est pauvre, il loge dans une mansarde. Et tandis que les acteurs ont plusieurs domestiques, Piron copie de longs mémoires à raison de quarante sous par jour, et Sedaine nourrit sa mère grâce à son métier de maçon. Les mœurs des comédiens inspirent des pièces

[1] « Correspondance littéraire.»
[2] « Le Russe à Paris.»
[3] *Goldoni.* « Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps.»

mordantes à Goldoni[1], des romans à l'abbé Chiari[2] et de violents reproches à Rousseau.

Leur tyrannie finit avec le XVIIIe siècle.

III

Ce n'est pas de comédiens, mais plutôt de comédies de premier ordre qu'il y a disette au XVIIIe siècle. Une des raisons de cette médiocrité, c'est la quantité de comédies qu'il produit. On en compte par milliers. On en compose sur commande, à six jours, à trois jours d'échéance. C'est lamentable! Que de pièces étriquées, que de mannequins, que de mots! Tout barbouilleur s'impose écrivain de comédies à tant la pièce, parce que c'est un métier qui empêche la misère noire.

Toutefois, cette légion de morts-nés ne compte pas. M. A. Legrand[3] et Dufresny[4] n'ont guère de mérite. Voltaire a beau dire que la comédie du « Grondeur » est supérieure à toutes les farces de Molière, et que l'« Avocat Pathelin » de Brueys[5], rajeunit l'au-

[1] « Il teatro comico » ; « L'impresario » ; « La Figlia ubbidiente. »

[2] « La Ballerina onorata » ; « La Cantatrice per disgrazia » ; « La Comica in fortuna. »

[3] « Cartouche ou les Voleurs. » 1721.

[4] 1655-1724. « L'esprit de contradiction » (1700) « La Coquette de village. » (1715).

[5] « L'avocat Pathelin », comédie en 5 actes ; « Le Grondeur », en 3 actes.

cienne farce gauloise. Pour en revenir, il suffit de la comparer au véritable Pathelin.

La meilleure pièce de Regnard[1] est le « Légataire universel », qui ne mérite pas l'indignation de Rousseau. Plus qu'une comédie, c'est une pièce farcie de traits burlesques et de bons mots. Elle excite ce rire stérile qui déplaisait si fort à Beaumarchais.

J.-C. Dancourt[2] a un fonds de gaîté et de naturel. De l'animation dans le dialogue, un tour d'esprit facile, voilà ce qui le caractérise. Mais il s'en faut pour qu'il approche de la stature de Le Sage! Il ne crée pas plus que Voltaire un type. Et pourtant Voltaire a saisi parfaitement la valeur de la comédie. Au théâtre

. . . il faut une action,
De l'intérêt, du comique, une fable,
Des mœurs du temps un portrait véritable.
(*Le pauvre diable.*)

Diderot déclare que Voltaire est le second dans tous les genres. Pour ce qui se rapporte au genre comique, il est en réalité l'avant-dernier. Ces pièces: « L'enfant prodigue », 1736; « Nanine ou le préjugé vaincu », 1749; « Charlot », 1767, marquent les différentes phases de l'affaissement de l'écrivain. Rien de neuf; point de types, mais des fantoches. De l'esprit sans gaîté. Le lecteur se demande comment le public

[1] 1655-1710. « Le Joueur,» 1694; « Les Folies amoureuses,» 1704; « Les Menechmes,» 1705; « Le légataire universel » 1708.

[2] 1661-1725. « Le moulin de Javelle »; « Les Bourgeoises à la mode ».

du XVIIIe siècle, qui avait l'épigramme facile, n'en a point décoché aux pièces de Voltaire. Le dédain que, malgré cela, ce dernier prodigue aux auteurs de mérite tels que Marivaux et Le Sage, justifie la réflexion de Petit de Julleville [1]: « S'appeler Voltaire, se moquer pendant soixante-dix ans de tout son siècle avec un esprit diabolique, et, en fait de comédies, composer « Charlot », est-ce une punition du ciel? »

Peut-être l'insuccès de Voltaire s'explique-t-il par le fait que la gaîté est une des qualités les plus rares chez les beaux esprits. Le bel esprit est cynique, partant sa plaisanterie est glacée. A force de vouloir donner au sentiment, aux hommes et aux choses un rôle factice, il met en fuite le naturel qui est la source de la gaîté, c'est-à-dire du franc éclat de rire.

On raconte à ce sujet qu'une princesse de Rohan, pour faire preuve d'esprit, se piquait d'entendre finesse à tout, même aux choses les plus simples. On disait d'elle que lorsqu'elle était à la messe, elle riait à l'« Introït » et entendait malice au « Kyrie eleison ».

Or ici le comique n'existe pas, ou bien il se déplace. Le comique déplacé est faux. Il réside dans une métaphore singulière, dans un jeu de mots recherchés, dans l'opposition voulue de deux idées, tandis qu'il devrait jaillir d'une situation, d'un travers frappé au coin de l'analyse de la nature humaine. De ce vrai comique il n'y a aucune trace chez Voltaire, qui, par contre, abuse de l'esprit insuffisant au théâtre.

[1] « Le théâtre en France », ch. IX. La Comédie au XVIIIe siècle. Paris, Armand Colin et Cie.

IV

On dirait qu'à ce moment le XVIIIe siècle sentit l'inanité comique de ses pièces, et qu'il s'évertua à créer une comédie à son image. Il y arrive grâce à la bonne volonté de La Chaussée, mais, surtout, grâce au talent de Marivaux.

La Chaussée, 1692-1754, a dû s'écrier, comme le poète italien Chiabrera : « Je veux trouver un nouveau monde ou me noyer. » Il trouva quelque chose, sans toutefois rien découvrir de nouveau.

La tragédie et la comédie avaient vécu, à très peu d'exceptions près, une vie essentiellement séparée jusqu'au XVIIIe siècle. Chacune d'elles avait des lois qui la régissaient. La tragédie gardait sa tenue austère et héroïque, ne présentant que de grandes passions et des dénouements solennels. La comédie vivait dans un monde moyen : petites actions, petites intrigues, catastrophes badines. La Chaussée osa prendre à la Comédie ses personnages bourgeois et à la tragédie son action touchante. De ce fusionnement il résulta une espèce de tragédie bourgeoise et de comédie grave. Dans le modeste cadre d'une action ordinaire, les souffrances, les soucis de la vie journalière eurent leur place. Les philosophes et les ennemis de La Chaussée appelèrent sa composition dramatique du nom de « comédie larmoyante », pour la discréditer.

Ils en furent quitte pour leurs frais d'esprit, car

la tentative de La Chaussée renferme une vérité qui est l'essence du théâtre romantique. Savoir, que l'homme étant de sa nature bon et faible, libre, mais esclave de ses passions, étant capable de maîtriser sa nature ou de s'y assujettir, de lutter contre son milieu ou de s'y laisser vivre, est par là digne d'intérêt. Le théâtre de La Chaussée se ressent de l'influence de la philosophie humanitaire de Vauvenargues.

« Le Préjugé à la mode », 1735; « L'Ecole des Amis », 1737 ; « L'Ecole des Mères », 1744 ; « L'Homme de fortune », 1751, méritent notre attention parce qu'elles représentent un tournant dans l'histoire du théâtre. On y voit l'origine de tout un groupe de sujets modernes, si l'on excepte l'adultère, le duel et le suicide, que le XVIIIe siècle n'a jamais exposés au feu de la rampe. D'Alembert hume « une odeur de vertu » dans les pièces de La Chaussée, auquel la postérité reproche, avec raison, deux choses: d'avoir écrit fort mal ses pièces, et d'être « revenu au naturel par le romanesque ».[1]

Diderot, que Brunetière a appelé un faux bonhomme, dans deux pièces d'un mortel ennui: « Le Fils naturel », 1757, et « Le Père de famille », 1759, s'érige en novateur du théâtre, en créateur de la tragédie bourgeoise. Parmi les choses neuves qu'il annonce, il faut mettre en évidence que les genres littéraires et dramatiques sont indéfinis, et que désormais on ne fera plus au théâtre l'analyse des caractères, mais la peinture des *conditions*. « Les Discours » et

[1] *Villemain.* « Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle ». Paris, Didier et Cie, 1878.

les « Entretiens sur la poésie dramatique », où Diderot explique et analyse ses théories, valent mieux que ses deux comédies, d'où se dégage une épaisse nuée d'accablant ennui. [1]

V

Marivaux est un délicieux comédien, quoi qu'en pense Grimm, qui compare sa destinée à celle d'une jolie femme qui a un printemps fort brillant et un automne et un hiver des plus durs et des plus tristes.[2] Les philosophes de l'Encyclopédie, fiers de renverser des réputations étayées sur des roseaux, auraient été fort surpris de l'enthousiasme du XIXe siècle à la reprise des pièces de Marivaux.

J. Lemaître [3] ne tarit pas d'éloges sur le théâtre du siècle dernier, qui offre la plus fine fleur du génie français. « Ces petites comédies sont d'admirables joujoux de mécanique morale, d'horlogerie psychologique. » F. Sarcey [4] qualifie Marivaux « le plus aimable enchanteur de son siècle, qui a une qualité sans laquelle il n'est point d'auteur dramatique: il a le mouvement. » Si ce mouvement est un « saut de puce », peu importe; le mouvement y est.

[1] Op. cit.

[2] Op. cit., t. III, 15 février 1763.

[3] « Impressions de théâtre ». Deuxième série. Paris, 1897.

[4] « Quarante ans de théâtre ». Paris, Bibliothèque des Annales, 1900.

Marivaux est le peintre du XVIIIe siècle. Produit extrême de la servilité et de la galanterie, rien de grand, rien d'audacieux n'agite cette époque qui se borne à donner au théâtre les sujets que la police autorise. La Bastille s'ouvre à l'auteur d'une épigramme leste; comment rêver au théâtre comme à une tribune favorable aux idées novatrices? Parmi les sujets permis, le plus inoffensif est l'amour. Sur l'amour badin, coquet, léger, filent toutes les pièces de Marivaux. Ses personnages, frêles comme des biscuits de Sèvres, parcourent « cent lieues sur une feuille de parquet »; ils les parcourent à petits pas, en se livrant, sans la moindre colère, à des entêtements mutins, à de naïves réprimandes. L'action est tellement ténue que Voltaire la définit « un rien dans des toiles d'araignée », mais c'est un rien qui charme! Les jeunes amoureux de Marivaux s'harmonisent avec n'importe quel paysage à la Watteau.

Tandis que les romans de « Marianne » et du « Paysan parvenu » nous donnent un avant-goût du réalisme tel que nous l'entendons aujourd'hui, les comédies de Marivaux, « Le Jeu de l'amour et du hasard », « Les fausses Confidences », « l'Epreuve », illustrent les toiles de Longhi et de Greuze.

Dans le mignon boudoir aux trumeaux tarabiscotés, aux écrans semés de petites fleurs et de nœuds roses, devant le clavecin où pose un livre d'heures, un couple de jeunes gens se livre à une escarmouche amoureuse.

Théophile Gautier définit avec netteté l'art de Marivaux, qui passe pour peindre au pastel dans un style

léger et avec un coloris d'une fraîcheur un peu fardée des figures de convention prises à ce monde de marquis, de chevaliers, de comtesses, évanoui sans retour.

Quelques pièces de l'honnête Sedaine[1], et surtout ses livrets d'opéra comique, ne déparent pas le répertoire de Marivaux.

VI

L'esquisse sommaire que nous venons de tracer, nous met à même de juger si le théâtre du XVIIIe siècle méritait le farouche réquisitoire de Rousseau. Il nous semble que Jean-Jacques a raison de condamner le goût de son temps qui fournit à la scène des pièces uniformes, conventionnelles et frivoles. Ce n'est que minauderies et compliments: petites moues et dépits légers. Jamais une douleur profonde ni une véritable passion ne troublent la limpidité du ciel obstinément bleu. Un marivaudage irisé est l'essence de toutes ces comédies où l'Amour, bébé rieur, s'amuse avec des bulles de savon. Voilà tout ce que peut produire un siècle épuisé.

Rousseau est moins juste lorsqu'il accuse le théâtre d'immoralité. La comédie n'est pas immorale; elle

[1] *Sedaine*, 1719-1797. « Le Philosophe sans le savoir » (1765); « La Gageure imprévue » (1768); « Rose et Colas » (1764).

n'est même pas licencieuse, car elle n'expose pas les mœurs de l'ancien régime, où la cour donnait l'exemple du libertinage le plus éhonté. Madame de Pompadour, que Marie-Thérèse appelait « ma chère cousine », gouverne la France. La noblesse étale dès lors ses dérèglements et tient à informer la postérité de ses exploits intimes. Des mémoires édifiants pullulent comme les moustiques sur un marais. Il y en a de secrets [1], d'utiles [2], voire d'inutiles [3]. Des ducs [4], des abbés [5], des femmes [6] en rédigent. Les « Souvenirs [7] » et les « Correspondances [8] » parachèvent le tableau de la France sous Louis XV et Louis XVI. Aucune illusion n'est possible. Le dévergondage s'allie au sarcasme, l'impiété à l'impudence. Les grandes dames énumèrent leurs galantes aventures et celles de leur entourage avec un sans-gêne surprenant. Si Madame Du Deffand dicte des facéties graveleuses à Mademoiselle de L'Espinasse, c'est peut-être que sa cécité l'empêche de remarquer si l'on rougit. Madame

[1] *Bachaumont.* « Mémoires secrets ».

[2] *C. Goldoni.* « Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps ».

[3] *C. Gozzi.* « Memorie inutili ».

[4] *Duc de Lauzun.* « Mémoires » ; *duc de Luynes.* « Mémoires ».

[5] *L'abbé Georgel,* « Mémoires » ; *Casanova*, « Memorie ».

[6] Madame Campan, Madame de Genlis, Madame Oberkirch.

[7] « Souvenirs du duc de Lévis, de Mme de Caylus, de Mme Vigée-Lebrun.

[8] *Métra.* « Correspondance secrète », Mme *du Deffand,* « Correspondance publiée par Saint-Aulaire » ; *De Brosses,* « Lettres ».

d'Epinay [1] rapporte, au nombre de plusieurs dialogues scandaleux, celui qu'elle tint à table, au champagne, avec Mademoiselle Quinault, Duclos et Saint-Lambert. Ils s'escriment à recomposer l'ordre social et c'est à celui qui dira le pire sarcasme et la plus drue malpropreté. Mademoiselle de Lussac [2], mariée tard à M. de Staal, est femme de chambre de la duchesse du Maine. Elle se donne le loisir de nous conter la vie de la petite cour de Sceaux, où elle reste de mauvaise envie à l'arrière-plan, ce que marque assez la bienséance sèche de son style. Tout en suivant les mœurs à la mode, Mme de Staal se peint « en buste » dans ses Mémoires. Nous lui savons gré de cette réserve. Les « Mémoires » de Marmontel, la « Correspondance » de Saint-Lambert, les « Observations sur les mœurs » de Ducros respirent la même atmosphère malsaine et viciée. Le beau monde ne recule devant aucune polissonnerie; les dames relèvent leurs soupers avec des gaietés de guinguette. Elles savourent les chansons les plus épicées. Un sentiment sérieux ou une affection profonde aurait été plus que bizarre, « il eût choqué comme un *a parte* sérieux dans le courant général [3] » de cette existence frivole et relâchée. En 1782, une dame [4] écrit: « Depuis cinq ou six mois, les soupers

[1] « Mémoires », Parison, édit. Paris, 1818.

« La chanson nouvelle, le bon mot du jour, les petites anecdotes scandaleuses formaient les seuls entretiens du cercle intime de la reine ». *Mme Campan.* « Mémoires », I.

[2] « Mémoires ». Paris, 1755.

[3] *H. Taine.* Les origines de la France contemporaine. « L'ancien régime ». Paris. Hachette et Cie, 1906.

[4] *Mme de Genlis,* « Adèle et Théodose », II.

« sont suivis d'un colin-maillard ou d'un traîne-ballet « et finissent par une polissonnerie générale. Cette « fois, on renversa les tables, les meubles ; on jeta dans « la chambre vingt carafes d'eau ; enfin, je me retirai « à une heure et demie, excédée de fatigue, assommée « de coups de mouchoir, et laissant Mme de Clarence « avec une extinction de voix, une robe déchirée en « mille morceaux, une écorchure au bras, une contu- « sion à la tête, mais s'applaudissant d'avoir donné un « souper d'une telle gaieté et se flattant qu'il ferait la « nouvelle du lendemain. »

G. Sand fit un jour un autodafé de certains cartons pleins de madrigaux, de couplets et d'épigrammes, qui appartenaient à sa grand'mère, Mme Dupin de Francueil. Elle avoue en avoir brûlé de tellement obscènes, qu'elle n'osa point les lire jusqu'au bout, « et celles-là écrites de la main d'abbés que j'avais connus dans mon enfance, et sortant du cerveau de marquis de bonne race. »

Le spectacle des mœurs de la haute société au XVIIIe siècle donne le malaise. Il n'en est pas moins vrai que si nous ne possédions pas tous ces honteux documents de débauche, nous jugerions avec bienveillance de cette société d'après son théâtre. L'adultère, dont notre siècle abuse si fort, ne forma jamais le sujet d'aucune pièce, et jamais une courtisane n'oserait y étaler sa licence et son luxe. Même le « Méchant », que Villemain considère comme la médaille des salons du XVIIIe siècle, n'est nullement immoral ; il se contente d'être artificiel et sec.

[1] *Georges Sand.* « Histoire de ma vie », I.

VII

Le tableau uniforme et fardé du théâtre de l'ancien régime est relevé par deux caractères : « Le Glorieux » et « Le Méchant ». Destouches[1] fit « Le Glorieux » en 1730. La donnée est déjà dans le « Bourgeois Gentilhomme ». Destouches relève Dorante dans le marquis de Tufière et M. Jourdain dans Lisimon. Ce dernier n'est pas qu'un sot : il a de la tête et il s'en sert. Il est aussi orgueilleux de son argent que le marquis de ses parchemins. De Tufière n'est pas un chevalier d'industrie, il a encore de la race. Toute la pièce repose sur sa ruine et sa proscription. Voltaire, qui portait Destouches aux nues, lui dédia ces vers médiocres :

Auteur solide, ingénieux,
Qui du théâtre êtes le maître ;
Vous qui fîtes le « Glorieux »,
Il ne tiendrait qu'à vous de l'être.

Gresset[2] fit en 1747 « Le Méchant » dans la personne de Cléon. Plus qu'un exemplaire de la méchanceté, Cléon est celui de l'égoïsme sec : l'égoïsme est sa devise : « Chacun n'est que pour soi. » Il représente la blague parisienne dans un milieu provincial.

[1] *Destouches*, 1680-1754. « Le Médisant » (1715) ; « Le Philosophe marié » (1727) ; « L'ambitieux » (1737) ; « Le Dissipateur » (1753).

[2] *Gresset*, 1709-1777.

Introduit dans une famille simple et honnête, Cléon y brouille tout le monde, sans réussir toutefois à corrompre Chloé, qui garde sa fraîcheur virginale. Les caractères sont tranchés, les vers exquis et la note satirique ne sonne jamais à faux.

Toutefois, ni Cléon ni le marquis de Tufière ne sont des types. Produits d'un temps, ils lui appartiennent. Le *Turcaret* de Le Sage [1] a, par contre, une éternelle jeunesse. Il est le type du *parvenu*. Puisque tout est à vendre, il se vend ; puisque tout s'achète, il achète. Valet jadis, aujourd'hui financier, tous les moyens lui sont bons. La pièce est d'une tenue parfaite, rien n'y manque : vie, enjouement, dialogue, comique. L'esprit est de bon aloi. Le Sage devance de près d'un siècle Beaumarchais, avec lequel il a beaucoup de ressemblance. Le père de Turcaret et le père du Barbier de Séville [2] sont germains. M. Petit de Julleville [3] pourrait accorder, en partie, à Le Sage les qualités d'esprit qu'il analyse si bien chez Beaumarchais.

« Beaumarchais invente l'esprit de mots et de dé-
« tails, l'esprit à facettes brillantes ou à fusées lumi-
« neuses, celui qu'on enchâsse dans l'œuvre comme
« les pierreries dans une étoffe ; on les y plaque, on
« les y coud, mais elles n'en font pas partie ; elles
« n'en sont que plus visibles et même plus voyantes.
« De quoi est fait cet esprit de mots et de saillies ? De
« mille éléments, dont les plus vieux sont aussi vieux
« que la gaieté française ; mais il sait au suprême

[1] *Le Sage*, 1668-1747. « Turcaret », 1909.
[2] Le Barbier de Séville parut à la scène le 23 février 1775.
[3] « Le théâtre en France », chap. IX. Armand Colin et C°.

« degré l'art de les rajeunir: de naïvetés, de finesses,
« de hardiesses, d'allusions audacieuses, de curiosités
« brutales, de rapprochements imprévus, du cliquetis
« des pensées et parfois du cliquetis des mots, de purs
« lazzis et quelquefois de simples calembours; il en
« aura pour tous les goûts; mais le torrent coule si
« vite et roule un tel flot de paillettes que le specta-
« teur, ébloui, n'a presque pas le temps de distinguer
« l'or du clinquant. »

VIII

Le XVIIIe siècle fut en proie au démon traducteur, au démon des mémoires, et, surtout, au démon des vers. Une cinquantaine de volumes ne suffiraient pas à réunir toutes les pièces qu'il a enfantées. Il eut un seul poète: André Chénier; quelques artistes: J.-B. Rousseau, Gilbert; mais une innombrable armée de faiseurs de bouts-rimés. Chansons, cantates, sonnets, épigrammes, pièces légères et fugitives, couplets à refrain, odes, épitres, satires, représentent l'éclosion journalière de la France. Les scènes grandioses de la Bible, les plus insignifiantes vétilles, le retour du roi, le mariage d'une princesse, les couches d'une marquise, le débotté d'un duc, le lever d'une courtisane, l'envoi d'un pastel, le succès d'un soprano, la retraite d'une comédienne, la chute d'une pièce, l'entrée au couvent d'une beauté connue, etc., etc., tels sont les prétextes pour gribouiller quelques vers à la hâte. On

les trace n'importe où, sur des cartes à jouer, sur un éventail, sur un livre de dévotion. Le rédacteur du *Mercure de France* en trouve dans des boîtes à perruque. Les rimes naissent librement sous la treille d'une guinguette, dans les salons bourgeois, au parterre, à la toilette des marquises, à l'office, à la grand'messe. Valets, tailleurs, dentellières, savants, soubrettes, abbés, princes et philosophes, tous riment. On rime pour décocher un trait malicieux, pour tourner un compliment; presque toujours on rime pour rimer: les vers sonnent creux.

Voltaire appelle l'abbé de Bernis « la bouquetière du Parnasse ». Cet ancien échappé du séminaire de Saint-Sulpice est le boute-en-train des joyeux soupers de Paris. Qu'y fait-il? Des rimes.

La muse a parfois des goûts démocratiques; elle ne dédaigne pas de laisser tomber ses dons sur les établis et sur les éventoirs des vendeuses. Mme Bourette, ci-devant Mme Curé, nous en offre un exemplaire. Elle tenait un café où se rendaient les beaux esprits. Suivant leur exemple, elle fit des vers et les adressa aux hommes célèbres. En 1755, elle les réunit en deux volumes, sous le titre « La Muse limonadière ». Les rois de France et d'Orient l'inspirent autant que sa blanchisseuse et son porteur d'eau. [1]

Alors surgit Piron [2], qui a le culte de la véritable poésie. Désireux de rendre par les accents de son âme d'artiste un hommage public à la Muse dont il est amoureux, il écrit tout d'une venue « La Métromanie »

[1] *Grimm*, op. cit.
[2] 1689-1773.

(1738). Cette œuvre est belle à cause de la passion qui l'anime. L'amour de la poésie, qui lui faisait estimer le poète à l'égal d'un dieu, donne aux vers de Piron de l'ampleur éloquente et de la solidité. Il n'a pas chargé l'image lorsque, se comparant à Voltaire, il dit : « M. de Voltaire travaille en marqueterie, moi je jette en bronze. » La scène culminante de sa comédie est celle qui met aux prises Damis, l'enthousiaste métromane, et son oncle Baliveau, qui représente l'esprit positif et les métiers nourrissants.

IX

Dès 1740, la liberté dramatique s'était réfugiée aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Quelques écrivains eussent mérité une clientèle plus fine que le peuple de la banlieue, des gueux et des courtisanes travesties. Pressés par les nécessités de la vie, Piron et Gresset desservent les tréteaux de la « Foire », avec des farces et des parades grivoises. Mercier[1] y pourvoit aussi avec la trivialité d'un philosophe de carrefour. Tout en flattant le palais grossier des spectateurs forains, les pièces de Piron, de Gresset, de Mercier devaient déparer celles que J. Lemaître appelle « les facéties stercoraires de l'excellent magistrat

[1] 1740-1814. « Le Faux ami » (1772) ; « Le Juge » (1774) ; « La Brouette du Vinaigrier » (1775).

Gueullette[1]. Avec lui nous sommes en pleine épopée rabelaisienne ; mais l'épopée a été amincie, émiettée, *ad usum plebis.* Il n'y a que des goinfres qui dévorent jusqu'à se rendre malades et qui soignent ensuite leur indigestion de la façon la plus saugrenue.

La « Foire » est la contrepartie du Palais-Royal. Je pense, toutefois, qu'au fameux *café Procope*, où Crébillon exhibait ses chiens savants, où les arbitres du parterre se donnaient rendez-vous, les facéties graveleuses de la foire trouvaient un tribunal indulgent.

[1] « Impressions de théâtre ». — Théâtre libre ancien. Paris, Lecène Oudin, 1892.

CHAPITRE III

Les pièces dramatiques de J.-J. Rousseau

I. *Narcisse ou l'amant de lui-même.* « *Ce que Rousseau pensait de sa première composition.* » *Médiocrité de la pièce.* — II. « *Les prisonniers de guerre.* » *Pourquoi la comédie manque d'action.* — III. « *Arlequin amoureux malgré lui.* » *La féerie de Marivaux. Fortune d'Arlequin en Italie et en France.* — IV. « *L'Engagement téméraire.* » *Le sentiment y est artificiel et égoïste. Rôle des valets dans les pièces de l'époque.* — V. « *Lucrèce* » *d'après les fragments édités par Th. Dufour.* — VI. *Les causes de l'échec de Rousseau au théâtre. Sa subjectivité. La gaieté du XVIIIe siècle. La nature mélancolique et grave de Rousseau.*

I

Lorsque Rousseau arriva la première fois à Paris, en l'an 1741, il avait, pour toute ressource, quinze louis, la comédie de « Narcisse » et un nouveau système de notation musicale. Il comptait beaucoup sur le succès de cette pièce, qu'il désavoua dans la suite. Il pensa de l'écrire pour « essayer s'il était aussi bête

que M. d'Aubonne l'avait prononcé ».[1] Rousseau l'écrivit à Chambéry, dans sa vingt-et-unième année, au plus fort de ses études et de sa passion musicale. « Narcisse » est une comédie en prose, en un acte et dix-huit scènes.

Valère, fils de Lisimon et fiancé d'Angélique, a un défaut, dont sa sœur, Lucinde, aimerait le guérir. Il est épris de sa jolie figure et de sa taille élancée. Angélique oppose quelques timides protestations à l'innocent stratagème de Lucinde, qui, aidée de Marton, place sur la toilette de son frère son portrait ajusté dans des atours féminins. En cherchant sa boîte à mouches, Valère aperçoit le portrait. Il s'extasie devant le joli minois de l'inconnue. Son valet Frontin, étourdi comme le premier coup de matines, interrogé sur la belle, répond par une maladresse: « Ah! si je la connais! Quelques centaines de coups de pied et autant de soufflets que j'ai eu l'honneur d'en recevoir au détail, ont bien cimenté la connaissance... C'est une personne bien coquette, bien minaudière, bien vaine, sans grand sujet de l'être; en un mot, c'est un vrai petit-maître femelle. »

Valère, avec force injures, envoie Frontin dépister la belle, et, pour gagner du temps, il supplie son père de renvoyer de quelques semaines son mariage avec Angélique. Mais Lisimon a arrêté son plan. Comme Léandre, le mari qu'il destine à Lucinde, arrive le soir, il veut que les deux mariages se fassent le lendemain.

Lucinde n'aime pas Léandre, car elle s'est éprise d'un certain Cléonte, entrevu l'été, à Passy. La voilà

[1] « Confessions », Livre III.

qui brusque le dénouement par l'aveu de son stratagème, car elle a besoin que Valère la délivre de Léandre, et elle regrette d'exposer son frère au ridicule par les moyens mêmes qu'elle a employés pour le guérir.

Mais Léandre et Cléonte ne sont qu'une seule personne. Joie générale, qu'Angélique attiédit par le sermon d'importance qu'elle inflige à Valère. A ce moment, Lisimon paraît et annonce ses dernières décisions : « Angélique m'épousera, Lucinde ira dans un couvent, Valère sera déshérité, et quant à vous, Léandre, vous prendrez patience. »

Les présents sont interloqués. Lisimon les rassure trop vite, et la pièce se termine par ces mots : « Embrassez-moi, mes enfants, et allons conclure ces heureux hyménées. »

Presque vingt ans se sont écoulés depuis la composition de « Narcisse ». Rousseau est devenu célèbre On donne à l'Opéra « Le Devin du Village », qui a rapporté à Fontainebleau un succès inouï. L'auteur de Colette se souvient de son ébauche de jeunesse, qui a été refusée sept ans durant au Théâtre Italien. Il la soumet au comédien La Noue, qui se charge de la faire jouer anonyme au Théâtre-Français. On la joue, en effet, le 18 décembre 1752.

Jean-Jacques nous rapporte ses impressions, avec candeur : « Je fus surpris et touché de l'indulgence du « public, qui eut la patience de l'entendre tranquille- « ment d'un bout à l'autre, et d'en souffrir même une « seconde représentation, sans donner le moindre « signe d'impatience. Pour moi, je m'ennuyai telle-

« ment à la première que je ne pus tenir jusqu'à la « fin, et, sortant du spectacle, j'entrai au café de Pro- « cope, où je trouvai Boissy et quelques autres qui, « probablement, s'étaient ennuyés comme moi. Là, je « dis hautement mon *peccavi*, m'avouant humblement « ou fièrement l'auteur de la pièce, et en parlant « comme tout le monde en pensait. Cet aveu public de « l'auteur d'une mauvaise pièce qui tombe fut fort « admiré et me parut très peu pénible. Cependant, « comme il était sûr que la pièce, quoique glacée à la « représentation, soutenait la lecture, je la fis impri- « mer, et dans la préface [1], qui est un de mes bons « écrits, je commençai de mettre à découvert mes « principes un peu plus que je n'avais fait jusqu'a- « lors. » [2]

Nous ne doutons pas que « Narcisse » fut glacé sur la scène, mais nous doutons que la pièce gagne quelques degrés de chaleur à la lecture. Aussi Rousseau avoue-t-il que s'il a le courage de la publier, il n'aura jamais celui de n'en rien dire. Malgré les retouches de Marivaux, la comédie de « Narcisse » est très médiocre. Le mariage de Lucinde et de Léandre n'est pas nécessaire à la pièce ; on pourrait d'ailleurs le retrancher, car il n'a pas même le mérite de faire ressortir l'action principale. Celle-ci est quasi nulle. Les personnages traversent la scène, disent quelques mots incolores sans se presser, et c'est tout. Lucinde, Angélique, Marton n'ont pas une allure, un visage en rapport avec leur caractère et leur condition. Ce sont des noms propres dépourvus de personnalité.

[1] « Cf. », chapitre II, § 4.
[2] « Confessions », Livre VIII.

La ridicule vanité de Valère, qui est le sujet de la pièce, pouvait en retrancher les défauts si elle eût été gravée avec force. Mais voilà que nous connaissons que Valère est un fat avant qu'il paraisse sur la scène par ce que disent de lui sa sœur et sa fiancée; lorsqu'il s'agit de mettre ce travers en évidence par des situations comiques, par des mouvements bien calculés, l'auteur se dérobe. Plus qu'un petit-maître entiché de son teint, de sa tournure, préoccupé du sort de ses moindres gestes et de l'effet de ses poses, Valère est un fantoche malappris qui apostrophe son valet: « Faquin, bourreau, il me prend des démangeaisons de t'assommer », etc.

La curiosité n'est pas tenue en éveil. Les indiscrétions des femmes apprennent au lecteur, dès les premières scènes, tout ce qu'il fallait lui laisser démêler par la suite. On prévoit le dénouement, ce qui tue la pièce. Lisimon et Léandre sont des figurants pour ce qui a rapport à l'importance de leur rôle, ce qui n'empêche pas que le premier parle avec emphase.

On heurte à quelque invraisemblance. Par exemple, — scène IX —, Valère rédige un vrai questionnaire à Angélique, au sujet du portrait de l'inconnue, que tout fiancé, doué de raison, aurait eu soin de cacher. Angélique, qui nous a semblé au début effarouchée, craintive, s'enhardit au point de déclarer à Valère que la jolie personne est son intime amie et qu'elle est disposée à l'emmener chez elle.

Parfois, les personnages déclament des formules, telles que: « Les hommes ne se vengent jamais avec plus d'empressement que quand ils ont le plus tort »;

« Il vaut encore mieux n'aimer rien que d'être amoureux de soi-même. »

Les monologues rachètent par leur brièveté leur ton insipide. La langue est incolore. « Narcisse » ne fait jamais rire.

II

La Bibliothèque de la ville de Neuchâtel possède, au nombre des précieux autographes de J.-J. Rousseau celui de la petite comédie intitulée « Les Prisonniers de guerre [1] ». La date précise de la composition de cette pièce ne se trouve pas dans les *Confessions* où elle est citée à propos d'un officier des mousquetaires, M. Ancelet, auquel Rousseau la donna en 1744. M. Ancelet était, avec Rousseau et d'Altuna, un des habitués de Mme La Selle, femme d'un tailleur, dont la table était très gaie, sans être bruyante, où polissonnait beaucoup, sans grossièreté, une brillante jeunesse de mousquetaires, de commerçants et de financiers. Rousseau expose, dans une note en marge [2], les raisons qui le poussèrent à ne jamais parler des *Prisonniers de guerre.*

« Jamais le roi, ni la France, ni les Français, ne « furent peut-être mieux loués, ni de meilleur cœur, « que dans cette pièce, et que, républicain et frondeur

[1] Ms. 7910; huit pages in-folio. C'est une copie au net et non pas une minute. Il n'y a ni ratures, ni notes en marge.

[2] Livre VII à page 343 du Ier vol. dans l'édit. Flammarion.

« en titre, je n'osais m'avouer panégyriste d'une « nation dont toutes les maximes étaient contraires « aux miennes. Plus navré des malheurs de la France « que les Français mêmes, j'avais peur qu'on ne taxât « de flatterie et de lâcheté les marques d'un sincère « attachement dont j'ai dit l'époque et la cause dans « ma première partie. »

L'époque est celle où la France et l'Empereur s'étant entre-déclaré la guerre, l'armée française filait en Piémont. Le régiment de la Champagne, conduit par M. le duc de la Trimouille, passa par Chambéry, où Jean-Jacques le vit défiler au moment même où son esprit s'exaltait à la lecture des « Grands Capitaines » de Brantôme. Soit qu'un goût croissant pour la littérature l'eût attaché aux romanciers et aux philosophes de France, soit que cette nation attirât d'une façon très particulière les sympathies de Rousseau, il l'aima de toute son âme, d'une « passion aveugle » que rien ne put diminuer, ni les arrêts du Parlement, ni la persécution de la Sorbonne, ni l'exil.

... « L'amitié, l'amour, la vertu règnent-ils à Paris plus qu'ailleurs? Non, sans doute; mais il y règne encore ce sens exquis qui transporte le cœur à leur image, et qui nous fait chérir dans les autres les sentiments purs, tendres, honnêtes, que nous n'avons plus. Il n'existe plus ni mœurs, ni vertus en Europe; mais s'il existe encore quelque amour pour elles, c'est à Paris qu'on doit le chercher. »[1]

Le même jeune garçon qui allait, avec la foule des gobe-mouches, attendre sur la place de Chambéry l'ar-

[1] « Confessions », Livre XI.

rivée des courriers qui portaient des nouvelles de l'armée française, devenu vieux et chagrin, s'estime heureux de rentrer à Paris, pour y agoniser rue de la Plâtrière. Le citoyen de Genève eut toujours le cœur français.

Il est regrettable qu'un sentiment si profond soit rendu d'une façon si plate ! L'amour de Rousseau pour la France est la raison d'être des « Prisonniers de guerre » ; et pourtant, la pièce est on ne peut plus artificielle.

La scène se passe en Hongrie, dans la demeure de Goterniz, gentilhomme hongrois chez lequel Dorante loge en qualité de prisonnier de guerre. Goterniz a une fille, Sophie, destinée à épouser Maker, un franc butor. En silence, elle aime Dorante, qui est, à part lui, très sensible aux charmes de la jeune fille.

La pièce a un acte de treize scènes fort courtes, si l'on excepte la douzième, réservée aux déclamations francophiles de Frédéric, le fils de Goterniz. L'action aurait tout à gagner à ce simple cadre, si les remplissages n'en forçaient pas la ligne.

Jacquard, personnage accessoire, représente le valet suisse, rustre coureur de cabarets. Il offre, dans son jargon bernois, des distractions de ce calibre à Valère, qui prend un ton très haut pour lui répondre.

« Apprens que dans le sang qui m'anime, la gloire acquise ne sert que d'aiguillon pour en rechercher davantage ; apprens que quelque zèle qu'on ait à remplir son devoir pour lui-même, l'ardeur s'en augmente encor par le noble désir de mériter l'estime de son maître en combattant sous ses yeux », etc.

Jacquard a l'esprit plus fin que le langage; il a deviné les sentiments de son maître envers Sophie et lui apprend que le mariage de la jeune fille est fixé pour le lendemain. Sur ces entrefaites, Maker et Goterniz entrent chez l'officier et Maker s'avise de lui défendre d'user de la moindre politesse avec sa femme. Qu'on juge du tour d'esprit de ce bouvier par le mot plaisant qu'il glisse à l'oreille de sa fiancée: « Mignonne, il me tarde que nous soyons mariés pour vous mener voir mes champs et mes bêtes à corne. J'en ai le plus beau parc de la Hongrie. »

La scène huitième a du mouvement. A la présence de Sophie, Valère parcourt une lettre que Jacquard vient de lui remettre. Il trahit de la joie et de l'émotion. Sophie, qui l'aime, se trouble. La lettre est du père de Dorante, qui va recouvrir la liberté en échange d'un prisonnier hongrois soigné par son père. Dorante est libre; il feint de vouloir partir sur-le-champ. Sophie le supplie de rester encore et laisse échapper son secret. Les amoureux s'embrassent au moment où le maître de la maison suivi de son fils Frédéric — le prisonnier sauvé par le père de Dorante — et de Maker font une bruyante irruption. Dorante se soustrait à la fureur de Maker en déclarant à Goterniz que les cruels préjugés qu'il nourrit contre la France empêchent le bonheur de Sophie et le sien. Frédéric alors improvise un discours emphatique sur la grandeur de la France et sur le sentiment d'honneur du peuple français: « Tous les hommes sont les frères des Français: la guerre anime leur valeur sans exciter leur colère; une brutale fureur ne les leur fait point mépri-

ser, ils les combattent noblement. Et tandis que nous leur faisons la guerre en furieux, ils se contentent de nous la faire en héros. »

Les cruels préjugés de Goterniz se sont évanouis, grâce à l'éloquence de son fils : il est même très flatté de donner Sophie à Dorante.

La pièce finit avec l'invective banale de Maker : « Si je ne puis me venger autrement de ces beaux messieurs qui viennent nous enlever nos maîtresses dans notre propre pays, j'aurai le plaisir de dire partout pis que pendre de vous et des Français. »

Maker est la contre-partie de Dorante. A la politesse raffinée de l'officier français, il oppose sa rusticité agressive ; aussi la note est-elle chargée. Néanmoins, le défaut de la pièce n'est pas dans ce contraste, puisque le contraste est souvent un excellent ressort comique ; mais dans la manière de nous le présenter. Ici, l'antithèse est dans les mots, elle est apparente. C'est dans les caractères et non pas dans les gestes qu'il faudrait la placer. Les personnages ont une vie factice. Leur sentiment ne nous renseigne pas sur leur manière d'être, de parler, d'agir. Sophie n'a pas plus d'arguments pour faire valoir son amour pour Valère, qu'elle n'en a eu pour lutter contre le dégoût que lui inspirait Maker. Nous apprenons à la fin de la pièce, par la bouche de Valère, que Goterniz hait la France. Jamais ce brave Hongrois ne nous l'a fait paraître. Et pourtant, cette haine, aussi enracinée que déraisonnable, aurait à elle seule donné de l'intérêt à la comédie, en éveillant chez le lecteur la sympathie pour les prisonniers de guerre et la curiosité sur le sort d'un amour

sans issue, comme l'eût été celui de Dorante et de Sophie. Au lieu de cela, un dialogue glacé, monotone, que rien ne coupe.

III

Les « Pages inédites de J.-J. Rousseau »[1] contiennent les fragments d'une fantaisie : « Arlequin amoureux malgré lui », où Rousseau a mis du mouvement et de la gaieté. Arlequin a son type originel de bon enfant naïf, crédule et leste. C'est avec un sourire bénévole que Rousseau s'occupe de ce fils de l'Italie qui a couru le monde sans perdre sa rondeur et dont la destinée a été d'amuser et d'essayer le talent des auteurs sans l'appauvrir. Très populaire en France, il paraît dans la compagnie des Crispin, des Scapin, des Sganarelle, dont il est le frère aîné. La « Foire » le sert au peuple avec un condiment graveleux. Le Théâtre-Italien en fait souvent ses délices. Même lorsque

[1] Par *Th. Dufour.* « Annales de J.-J. Rousseau, 1906 ». Ms. de la Bibliothèque de Neuchâtel n° 7863, 4 ff. Minute très raturée : la partie gauche de chaque page est réservée aux additions ; les noms des personnages sont ordinairement abrégés ou remplacés par des traits. Cette fantaisie selon Th. Dufour, remonterait à l'un des séjours que le secrétaire de Mme Dupin fit en 1746 et 1747, au château de Chenonceaux.

L. Lanson. « La grande Encyclopédie, t. 28me », le date du séjour aux Charmettes, 1738-1740.

l'opéra détrône la comédie, Arlequin garde ses entrées dans l'opéra-bouffe. Il y troque son costume à losanges contre une culotte de valet ou un habit de berger, mais c'est le même être remuant qui semble avoir le diable au corps. Il prend alors parfois le rôle de son maître en toute vraisemblance, car il affecte joliment les airs et les manières du beau monde.

Rousseau aime la nature primitive d'Arlequin. Il nous le donne tel qu'il a vécu près de deux siècles. La pièce, dont il ne reste que la moitié, a cinq personnages. Deux fées : Gracieuse et Epine-Vinette; Arlequin, Nicaise et l'enchanteur Parafaragaramus.

Scène I. Gracieuse soumet au jugement d'Epine-Vinette son projet. Lasse d'être dupe des génies, elle veut expérimenter l'amour des hommes, quoiqu'ils soient tous si petits que ce n'est presque pas la peine de les comparer entre eux. Le premier venu est tout aussi bon qu'un autre. Voilà pourquoi elle a fixé son choix sur Arlequin, qu'elle va mettre à l'épreuve.

« Arlequin ne m'a encore jamais vue; mettons son cœur et son esprit à l'épreuve par un stratagème. Ne convenez-vous pas qu'un homme qui a le courage de s'exposer à la mort pour obtenir ce qu'il aime, et l'esprit d'éluder les pièges qu'on peut lui tendre, est digne d'estime et d'amour? S'il s'en tire bien, vous cesserez de blâmer mon amour et vous trouverez bon que je l'épouse avec ses défauts. S'il y succombe, je vous l'abandonne. »

Scène II. Nicaise et Arlequin marchent côte à côte. Nicaise se vante de savoir écrire sa signature.

Arlequin. — Tu es bien heureux de savoir tout cela!

Nicaise. — Oh! oh! N'y a bien pu que ça! J'ons du resprit que ça fait peur; je faisons ébaudir tout le monde. Dré qu'on me voit, n'an se boute à rire, qu'on dirait d'une noce. Et pis je danse pu farme qu'une toupie, je saute mieux qu'un cabrit; quand je chante, c'est pis qu'un merle. Oh! tatiquoi, je somme un dégourdi. Aussi faut voar comme les filles sont assotées de moi: a me font toujours quelque niche.

Nicaise, ayant parlé des beaux écus qu'ils vont gagner à Paris, le crédule Arlequin lui demande de quelle manière ils auront de l'argent.

Nicaise. — Comment? Eh! palsanguenne, as-tu pas vu, révérence parler, le fi à noute voisin Thomas? Il n'était pas pu argenteux que nous quand il y allit. Eh bien! il entrit clerc chez un porcureux. Et pi, il épousit la femme avant que le mari fût mort, et pi y devint porcureux li-même, et pi il achetit la maison dont son père étoit fermier, et pi...

Arlequin. — Mais qu'est-ce que c'est que ce porcureux?

Nicaise. — Pardi, ce sont des gens qui se font payer pour prendre le bien du monde. Oh! c'est les pu gros monsieux de Paris!... Oh! pis ni'a encore les médecins qui s'engraissent à faire pâtir la faim aux autres, et puis les marchands qui se ruinent ben vite pour s'enrichir tout d'un coup. Oh! sti là, c'est le pu bon méquier de tous!

Arlequin. — Hi, hi, hi!

Nicaise. — De quoi ris-tu?

Arlequin. — Je ris de mon invention. Je veux me

faire marchand, médecin et porcureux tout à la fois. Oh! que je serai riche, que je serai riche!

Mais Nicaise a un trait de génie. Il a l'idée de livrer Arlequin comme un voleur, puisqu'on promet cent écus à tous ceux qui pourront en livrer un. La chose ne va guère à Arlequin, qui risquerait d'être pendu, pendant que Nicaise jouirait des cent écus. Aussi, il se fâche, il menace Nicaise de badiner sur ses oreilles. Ils se rouent de coups comme de règle, car c'eût été déroger à la tradition que de se séparer à l'amiable.

Voilà Arlequin seul: les fées l'entourent.

Scène III. — *Arlequin.* — Ma chair est coriace en diable. Je n'ai de tendre que le cœur.

Les deux fées. — Oh! ça, dis-nous, nous trouves-tu jolies, sérieusement?

Arlequin. — Si je vous trouve jolies? Sangue de mi! Il n'y a point de macarons, point de lazagne, point de *crosetti*, point de fromage de Parmesan, si jolis que vous.

Gracieuse lui dit que s'il épouse une d'elles qui se nomme Fleur d'Orange, il sera comblé de richesses, il aura les plus beaux habits, il fera bonne chère, quatre repas par jour: poulets, pigeons, perdrix, gigots, dindons, ragoûts, tourtes, gâteaux, jambons, cervelas, saucissons; et encore vins de Bourgogne, vins de Champagne, muscat, malvoisie. Si, par contre, il épouse Epine-Vinette, on le mettra dans un char magnifique avec sa maîtresse richement parée; on le mènera au temple; ensuite on le conduira au bord de

la mer, on lui attachera une pierre au cou et il sera noyé. Telle est l'épreuve d'Arlequin : il doit choisir Fleur d'Orange pour que son bonheur soit assuré : si son choix tombe sur Epine-Vinette, il périra misérablement. Les fées lui accordent vingt-quatre heures pour réfléchir et lui laissent une baguette magique qui le garantira d'un enchanteur jaloux, amoureux de Fleur-d'Orange.

Arlequin. — Oh ! che gusto ! Je vais être demi-sorcier.

Scène IV. L'enchanteur Parafaragaramus a tout entendu. Il se désole de l'abandon de Gracieuse et jure de se venger sur son rival.

Scène V. Arlequin paraît, armé de sa baguette qu'il contemple de mille manières comiques et avec laquelle il fait mille contorsions.

Ici la fantaisie s'arrête. Cette joviale improvisation de Rousseau aurait-elle été destinée à un théâtre de marionnettes ? Ce n'est pas improbable. Si l'ouvrage était complet, il pourrait figurer à côté de la féerie de Marivaux : « Arlequin poli par l'amour », qui a le même entrain naïf. Rousseau rend Arlequin amoureux, Marivaux étudie son déniaisement par l'amour. Il se transforme au charme de la même baguette magique. Il était goinfre, il devient galant ; il était niquedouille, le voilà poli.

Une fée opère ce miracle. Elle emmène Arlequin dont elle est éprise, mais Arlequin la rebute. Mais il rencontre Silvia et les idées lui viennent avec l'amour.

La fée les surprend qui s'embrassent; elle se fâche, prend Silvia à part et lui ordonne de repousser Arlequin, sinon elle le fera mourir. Les deux amants, qui ont consulté Trivelin, font semblant de rompre. Ensuite Arlequin laisse croire à la fée qu'il l'aime et lui enlève sa baguette. La fée est prise, elle est en son pouvoir. Cette fée qui s'avise de captiver les hommes est tout à fait XVIIIe siècle, avec sa robe à paniers, son fard et la mouche assassine qu'elle pique au coin de l'œil. L'Arlequin de Marivaux et de Rousseau n'est pas un mauvais drôle; il est espiègle et bon enfant.

Voltaire [1] écrit à Goldoni, à la date du 24 septembre 1760, une lettre enthousiaste qui se termine par ces paroles: « Vous avez racheté votre patrie des mains des arlequins. Je voudrais intituler vos comédies. « l'Italie délivrée des Gots ». Goldoni est, en effet, le libérateur de la scène italienne en ce qu'il remplace les masques par des personnages qu'il connaissait, qu'il entendait causer, qu'il voyait vivre. A la place du type abstrait, de l'être créé par la fantaisie, il met des réalités vivantes. Il nomme ses personnages des *caractères*, Diderot les appellerait des *conditions*. Mais, n'en déplaise à Voltaire, ce libérateur ne bannit pas les vaincus, car il les aime. Arlequin ne sort pas de son cœur. Il le présente à Venise ployant sous le faix de trente-deux malheurs [2], valet famélique [3], victime résignée de l'humeur contradictoire de ses maîtres [4]. Il le présente à Paris sous des traits différents,

[1] « Correspondance », VIII, p. 560.
[2] « Le trentadue disgrazie d'Arlecchino ».
[3] « Pettegolezzi delle donne ».
[4] « Le femmine puntigliose ».

parce qu'il faut céder quelque chose au goût du public. Comme si Arlequin eût lu l'« Assemblée de Cythère [1] », il est à Paris amoureux de profession [2]. Toutefois, il n'use pas de l'amour sous sa forme de galanterie frivole et badine. Il aime pour de bon, il aime à en être jaloux. [3]

Nous sommes affriandés par l'« Arlequin amoureux malgré lui », parce que ce n'est pas un mets à la façon de Jean-Jacques. Cette pièce est le produit d'une éclaircie au milieu de sa jeunesse orageuse.

IV

« En 1747, nous allâmes passer l'automne en Touraine, au château de Chenonceaux, maison royale sur le Cher, bâtie par Henri II pour Diane de Poitiers, dont on voit encore les chiffres, et maintenant possédée par M. Dupin, fermier général. On s'amusa beaucoup dans ce beau lieu ; on y faisait très bonne chère, j'y devins gras comme un moine. On y joua la comédie. J'en fis, en quinze jours, une en trois actes, intitulée « L'Engagement téméraire », qu'on trouvera parmi mes papiers, et qui n'a d'autre mérite que beaucoup de gaieté. » [4]

[1] « Comte Algarotti, trad. par Mlle Menon.

[2] « Les amours de Camille et d'Arlequin », joué le 27 nov. 1763.

[3] « La jalousie d'Arlequin ».

[4] « Confessions », Livre VII.

Cette comédie en vers se recommande au lecteur à cause de la gaieté du troisième acte ; à cela près, Rousseau l'appelle un « barbouillage », car « rien n'est aussi plat que cette pièce »[1]. L'auteur se contredit lorsqu'il affirme qu'il a de l'attachement pour cette comédie à cause de la facilité avec laquelle elle fut faite en *trois* jours. D'après les *Confessions* il aurait mis quinze jours pour la composer. Quel que soit le temps consacré par Rousseau à la composition de « l'Engagement téméraire », il eut grand tort d'en consacrer si peu tout en continuant ses études de chimie et son travail de secrétaire auprès de Madame Dupin. La médiocrité des vers aux chevilles nombreuses et l'allure négligée de la pièce sont le résultat de cette composition pressée.

Eliante, cousine d'Isabelle, est la fiancée de Valère, qui ne paraît qu'au troisième acte. Les personnages principaux de la pièce sont : Isabelle, Dorante et leurs valets respectifs. La scène est au château d'Isabelle. Fière, d'humeur capricieuse, elle ne veut céder à l'amour de Dorante qu'après avoir tiré vengeance de celui qui, sous le nom d'ami, s'est emparé de son cœur. Elle s'offre le cruel plaisir de tourmenter Dorante en le mettant à une rude épreuve. Pendant vingt-quatre heures, il devra tenir son cœur en défense, ne point lui parler d'amour, ni de quoi que ce soit d'approchant. S'il triomphe de l'épreuve, un don précieux sera sa récompense, mais

[1] « Avertissement placé en tête de l' « Engagement téméraire ».

Le moindre acte d'amour, un soupir, un regard,
Un trait de jalousie enfin de votre part,
Vous privent à l'instant du droit que je vous laisse.
Je vous verrai alors pour la dernière fois.

Isabelle savoure la finesse de ce plan qui lui livre Dorante.

Tandis qu'il sont amants, ils dépendent de nous.
Leur tour ne vient que trop sitôt qu'ils sont époux.

Lisette a la même opinion sur les hommes :

Ce sont bien, il est vrai, les plus francs hypocrites !
Ils vous savent longtemps faire les chatemites,
Et puis gare la griffe ; oh, d'avance auprès d'eux
Prenons notre revanche. I, 6.

Pour rendre son jeu aussi cruel que possible, Isabelle griffonne à Valère un billet où elle feint de presser son mariage avec lui. Tout est prêt pour le soir ; on a sommé le notaire. Le billet est confié à Martine, qui se le laisse escamoter par Carlin, valet de Dorante. Ce malheureux donne dans le piège, maudit sa cécité et l'hypocrisie d'Isabelle. Sur l'heure, il veut se battre avec son perfide ami. Martine empêche le duel et trace à Dorante la conduite qu'il doit suivre :

Ce soir un feint contrat pour elle et pour Valère
Vous sera proposé pour vous mettre en colère.
Signez-le sans façon : vous pouvez être sûr
D'y voir partout du blanc pour le nom du futur.
Si vous vous tirez bien de votre petit rôle,
Isabelle, obligée à tenir la parole,
Vous cède le pari, peut-être dès ce soir. III, 1.

Les scènes du troisième acte sont d'un comique enlevé. On y voit Isabelle dupe de ceux qu'elle croit

avoir dupés. Effrayée de la froideur de Dorante, elle craint qu'il ne l'aime plus, lui avoue sa ruse et se rend à l'amour. La gaieté de cette scène est de bon aloi. La satire du verbiage pédant des gens de droit est assez fine. Le notaire inflige aux époux la lecture de l'abrégé du contrat.

Puisqu'il en est ainsi, je vais sommairement
Et bref, succinctement et compendieusement
Résumer, expliquer en style laconique,
Les points articulés en cet acte authentique,
Et jouxte la minute entre mes mains restant
Ainsi que selon droit et coutume s'entend,
D'abord pour les futurs, item pour leurs familles
Bisayeuls, trisayeuls, père, enfans, fils et filles
Du moins réputés tels, ainsi que par la loi,
Quem nuptiæ monstrant il appert faire foi.
Item pour leur pays, séjour et domicile!
Passé, présent, futur, tant aux champs qu'à la ville,
Item pour tous leurs biens, acquêts, coquêts, dotaux.
Preciput, hypothèque et biens paraphernaux.
Item, encor, pour ceux de leur estoc et ligne.

Lisette.

Item, vous nous feriez une faveur insigne
Si de ces mots cornus, le poumon dégagé,
Il vous plaisait, Monsieur, d'abréger l'abrégé. III, 7.

Cette comédie de Rousseau a un air de famille avec celles que produisit cette époque féconde. Comme « Narcisse », elle appartient au répertoire artificiel et froid Manquant d'intrigue positive, d'aventure réelle, d'obstacles extérieurs qui arrêtent, forcent ou compliquent l'action, celle-ci est une guerre d'escarmouches morales. La curiosité, l'amour-propre, ou le point d'honneur piqué des amants déterminent l'action. Manèges d'amoureux désœuvrés, chicanes sans colère,

voilà le « tâtillonnage[1] » à la mode. Les êtres qui peuplent la scène sont « des chimères qui bombicinent dans le vide », suivant l'expression de Rabelais. Rousseau n'échappe pas dans ses essais de jeunesse à la fadeur de son époque.

La donnée de «l'Engagement téméraire » est analogue à celle de «l'Epreuve»[2]. Le gentilhomme Lucidor sait que la petite Angélique l'aime, mais il veut se donner un spectacle comme l'Isabelle de Rousseau. Il lui offre un mari dans la personne de Frontin, qu'il a déguisé en gentilhomme pour la circonstance. Et il détaille devant la naïve bourgeoise les qualités, le rang, la fortune de son ami. Cela l'excite que de la voir pâlir; il prolonge et renouvelle l'épreuve dont il jouit en psychologue dilettante.

Rousseau, à l'instar des auteurs de son époque et du grand Molière, donne un véritable rôle aux valets et aux soubrettes. Parfois, ces petites gens ont le sentiment qui manque à leurs maîtres, et toujours plus d'esprit qu'eux. La répartie ne leur manque pas. Leur babil est intarissable. Lorsqu'ils aiment, ils sont sincères. A force de pratiquer le beau monde, ils en prennent le ton. On aurait de la peine à reconnaître dans les Scapin et les Mascarille de Molière et de Regnard, les Bourguignon, les Lisette et les Silvies du théâtre de l'ancien régime. Les premiers sont des coquins qui mériteraient la corde; le vol est leur délassement coutumier. Les seconds sont dévoués et ils exploitent leur ruse pour sortir d'impasse leurs maîtres. Si leur

[1] *Sainte-Beuve.* « Causeries du lundi ». — Marivaux.
[2] Comédie en un acte de Marivaux.

langue est un battant de cloche toujours en branle, ils n'en sont pas moins droits et adroits. L'artifice les rebute, ils sont naturels, et ils disent des choses de leur cru.

Carlin pleure de vraies larmes en disant à Lisette :

Quand je vous promenais par toutes les guinguettes,
Lorsque je vous aidois à plisser vos cornettes,
Quand je vous faisais voir la foire ou l'opéra,
Toujours, me disiez-vous, notre amour durera. II, 2.

C'est encore des lèvres de Lisette que sort le sage conseil par lequel « l'Engagement téméraire » se termine :

Souvent parmi les jeux le cœur de la plus sage
Plus qu'elle ne voudrait en badinant s'engage :
Belles, sur cet exemple apprenez en ce jour,
Qu'on ne peut sans danger se jouer à l'amour.

Diderot a tort de vouloir se défaire des valets au théâtre. « Pourquoi rendrait-on importants sur la scène des êtres qui sont nuls dans la société ? »[1] Ils n'ont jamais été nuls, ceux qui vont frapper tout à l'heure le public par leurs confidences, en attendant que Figaro se fasse le vengeur de leur droit et de leur dignité.

Le récit de Trivelin[2] est une ébauche du fameux monologue :

« Tantôt maître, tantôt valet, toujours prudent, « toujours industrieux ; ami des fripons par intérêt, « ami des honnêtes gens par goût ; traité poliment

[1] « Entretiens II, à la suite du fils naturel ». Bruxelles, chez J.-J. Boucherie, MDCCLXI.
[2] *Marivaux.*

« sous une figure, menacé des étrivières sous une « autre; changeant à propos de métiers, d'habits, de « caractère, de mœurs; risquant beaucoup, résistant « peu; libertin dans le fond, réglé dans la forme; démas- « qué par les uns, soupçonné par les autres; à la fin équi- « voque à tout le monde. J'ai tâté de tout; mes créan- « ciers sont de deux espèces: les uns ne savent pas ce « que je leur dois, les autres le savent et le sauront long- « temps. J'ai logé partout: sur le pavé, chez l'auber- « giste, au cabaret, chez le bourgeois, chez l'homme « de qualité, chez la justice qui m'a souvent recueilli « dans mes malheurs; mais ses appartements sont trop « tristes et je n'y faisais que des retraites forcées. « Enfin, après quinze ans de soucis, de travaux et de « peine, ce malheureux paquet est tout ce qui me « reste, voilà ce que le monde m'a laissé. L'ingrat! « après ce que j'ai fait pour lui! Tout ce paquet ne « vaut pas une pistole! »

Un Frélon [1] n'est pas nul dans la société: l'envie et l'ambition le porteront bien loin.

« Que de nouvelles affligeantes!... Des grâces ré- « pandues sur plus de vingt personnes, aucune sur « moi! Cent guinées de gratification à un bas-officier, « parce qu'il a fait son devoir? le beau mérite!... « Une pension à l'inventeur d'une machine, qui ne « sert qu'à soulager des ouvriers!... une à un pilote! « des places à des gens de lettres... et à moi, rien! « (Lisant la gazette.) Encore? encore?... Cependant « je rends service à l'Etat; j'écris plus de feuilles que

[1] *Voltaire.* « Le café ou l'Ecossaise », comédie en cinq actes et en prose.

« personne; je fais enchérir le papier... Et à moi,
« rien!... Je voudrais me venger de tous ceux à qui
« on croit du mérite. Je gagne déjà quelque chose à
« dire du mal; si je peux parvenir à en faire, ma
« fortune est faite. J'ai loué des sots, j'ai dénigré les
« talents, à peine y a-t-il là de quoi vivre; ce n'est pas
« à médire, c'est à nuire qu'on fait fortune. »

V

... « A Genève, je ne perdis ni le goût ni l'habitude de mes promenades solitaires, et j'en faisais souvent d'assez grandes sur les bords du lac, durant lesquelles ma tête, accoutumée au travail, ne demeurait pas oisive. Je digérais le plan déjà formé de mes *Institutions politiques*; je méditais une Histoire du Valais et un plan de tragédie en prose, dont le sujet, qui n'était pas moins que *Lucrèce*, ne m'ôtait pas l'espoir d'atterrer les rieurs... Je m'essayais en même temps sur Tacite, et je traduisis le premier livre de son Histoire. »[1]

Lucrèce est un fragment où on peut lire et étudier grâce à l'édition soignée que Th. Dufour[2] en a faite

[1] « Confessions », Livre VIII.

[2] « Les fragments publiés par G. Brizard en 1792 représentent à peu près le quart de notre nouveau texte ». Le manuscrit autographe de Lucrèce, coté n° 7864 de la Bibliothèque de Neuchâtel, comprend un cahier in-8° de 20 ff. Ce

dans les « Pages inédites de J.-J. Rousseau ». Il est probable que Rousseau, pressé par d'autres ouvrages de longue haleine, a laissé celui-ci en plan ; ce qui, d'ailleurs, lui était habituel lorsqu'il s'agissait d'ouvrages purement littéraires.

Lucrèce n'était pas un personnage neuf sur la scène française, quoique au XVIIIe siècle elle ait assisté au défilé de héros plus éclatants. Nous avons vu que Rome et Athènes fournissaient des personnages de parade que les auteurs endoctrinaient de philosophie égalitaire, plutôt que des modèles d'une haute vertu tragique. Ce siècle galant, qu'avait-il de commun avec Lucrèce? La vertu stoïque de la matrone ne lui suggérait tout au plus que quelques épigrammes poivrées. Mais Rousseau aime en Lucrèce la vertu rigide, et il la donne comme un modèle à suivre. Ne pouvant se passer de confidents, il les remet sur la scène d'où Lamotte a l'illusion de les avoir chassés. Pauline, confidente de Lucrèce, Sulpitius, confident de Sixtus, occupent de la place dans l'ébauche que nous avons sous les yeux.

Le rideau se lève sur une scène paisible d'intérieur. Lucrèce remplit ses fonctions traditionnelles de ménagère. Tout en filant, elle tient à Pauline un discours dont voici l'essence :

« L'unique leçon qu'il convient de donner est l'exemple d'une vie honnête, et j'ai toujours cru que

cahier, mise au net d'une minute précédente, contient le premier acte complet et le second acte qui semble également terminé. Le mss. de Rousseau offre des ratures, car, en recopiant, il corrigeait beaucoup.

la femme la plus digne d'estime est celle dont on parle le moins, même pour la louer... Veuillent les dieux préserver mon nom de jamais devenir célèbre. Ce funeste éclat ne s'achète par notre sexe qu'aux dépens du bonheur ou de l'innocence. »

Voilà bien du Jean-Jacques!

Sulpicius, affranchi du prince Sextus, fils du tyran, est le porteur d'un message de Collatin, qui annonce à Lucrèce sa venue et celle de Sextus. Ce confident essaye d'ébranler l'estime que Pauline a pour sa maîtresse dans le but de la gagner au service de la passion de Sextus. Il ne croit pas à la vertu; il est cynique. Pour un Romain des anciens temps, il est par trop phraseur.

... « Serez-vous toujours la dupe de ces grands mots, et ne comprendrez-vous jamais que devoir et vertu sont des termes vides de sens, auxquels personne ne croit, mais auxquels chacun voudroit que tout le reste du monde crût?... — De plus, vous n'ignorez pas que, dans notre condition, les vices de nos maîtres nous servent de degrés pour monter à la fortune, et que c'est en excitant leurs passions que nous parvenons à contenter les nôtres. C'est ainsi qu'à son tour on se rend nécessaire à ceux de qui l'on dépend, et le plus grand malheur qui pût arriver à un courtisan ambitieux seroit de servir un prince raisonnable et juste qui n'aimeroit que son devoir. »

On sent que Rousseau avait médité le puissant Machiavel.

Brutus entre en scène avec Lucretius. Sans user de préambules, il l'avertit que sa fille Lucrèce aime, sans

le savoir, Sextus. Mais Brutus est un psychologue qui ne s'étonne de rien, aussi calme-t-il l'indignation paternelle de Lucretius, par cette remarque :

« Des passions à vaincre sont un plus puissant aiguillon pour des âmes héroïques que de froides leçons de sagesse, qui, ne trouvant aucun obstacle, n'acquièrent aucune force par la résistance. Apprends, toi, dont rien n'altéra jamais la vertu, que c'est du sein de nos désirs réprimés (var. : ces passions terrassées) que naît cette fierté généreuse qui nous apprend à mépriser les faiblesses d'autrui, après avoir triomphé des nôtres. »

Le second acte devait mettre aux prises les passions disparates des personnages. Collatin, informé par Brutus que la vertu de sa femme est menacée, devrait bondir de rage et affronter Sextus. Il n'en est pas question. L'entretien de ces fiers Romains roule sur le genre de gouvernement qu'il faudra donner à Rome après l'avoir délivrée de ses tyrans. Ils finissent par remettre la discussion de leurs principes politiques, car Brutus s'aperçoit que les tirades sont par trop déplacées à pareille heure.

« Amis, le temps presse et les discussions sont hors de saison quand on n'a pas deux partis à prendre. »

Collatin est rappelé à la tragique réalité, mais il ne renonce pas à définir ce qui le distingue de Brutus.

« Quelle différence entre nous ! Ta grandeur est toute au fond de ton âme, et j'ai besoin de chercher la mienne dans la fortune. »

Belle pensée que l'on admirerait en tout autre moment, mais, ici, elle fait partie d'une scène artifi-

cielle. Tandis que ces patriotes s'entretiennent sur leur complot et sur l'avenir de la république, Sextus a pénétré dans l'appartement de Lucrèce, à laquelle il débite, tout d'une venue, l'analyse de sa passion.

VI

Le bagage de Rousseau est, somme toute, bien léger. Deux pièces sur lesquelles on ne peut se prononcer parce qu'elles sont incomplètes, et trois comédies incontestablement médiocres : voilà tout.

Comment expliquons-nous l'échec de Rousseau dans la comédie ? Nous ne sommes point devant un phénomène, mais devant un cas dont l'analyse est aisée. Rousseau a échoué au théâtre, car il manquait de deux qualités indispensables à l'auteur comique : l'objectivité et le talent d'amuser.

Sortir de soi-même, observer d'un œil curieux les hommes et la vie, s'identifier avec n'importe qui et n'importe quoi ; passer dans l'âme d'autrui pour vivre des situations qu'on ignore et expliquer des égarements étranges ; en un mot, se « dépersonnaliser » sans effort et continuellement, telle est la qualité fondamentale de l'auteur dramatique. Or, Rousseau est un « subjectif ». Il étudie, il sonde, il analyse son *moi*, auquel il rapporte le monde entier. Son âme est le théâtre intérieur où un seul personnage parle, agit, rêve, pleure, souffre dans un monologue sans fin. Il se peint (Les

Confessions); il se défend (Les Dialogues); il s'admire (Les Rêveries d'un promeneur solitaire); il est son propre juge (Rousseau juge de Jean-Jacques). Sa personnalité est toujours présente parce qu'elle est pétrie de sensibilité orgueilleuse et d'imagination émue. Il est tour à tour le despote et l'esclave de son *moi*. Hume[1] fixe avec vigueur l'« hyperestésie » de Rousseau :

« Jean-Jacques a senti toute sa vie, et, à cet égard, sa sensibilité est montée à un degré qui passe tout ce que j'ai vu jusqu'ici. Il est comme un homme qui serait nu, non seulement nu de ses vêtements, mais nu et dépouillé de sa peau, et qui, ainsi au vif, aurait à lutter avec l'intempérie des éléments qui troublent perpétuellement ce bas monde. »

Pour une nature si endolorie et si frêle, le contact avec le monde extérieur est impossible; elle ne peut se faire au ton du monde et n'aime pas à vivre parmi les hommes. Se repliant sur elle-même, elle s'alimente de chimères et de fictions. Elle juxtapose un état fictif à l'état réel. Quel que soit l'objet fictif, l'imagination s'en nourrit avec délices. Pour que ce labeur, sans cesse inachevé, s'opère, Rousseau doit être seul; seul, à la campagne, car « son imagination languit et meurt sous les solives d'un plancher »[2]. Il n'emprunte presque rien à la réalité et ne se soucie guère de l'embellir; il pare ses fictions. « Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver; si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois

[1] « Vie de Hume ». Edimbourg, 1849. Lettre à Blair.
[2] « Confessions », Livre IX.

dans les murs ; et j'ai dit cent fois que si jamais j'étais mis à la Bastille, j'y ferais le tableau de la liberté. »[1]

Les chimères qui passent dans sa tête inconstante lui causent un tourment réel et une ivresse délicieuse. Il a des extases et des rêveries continuelles dans ce monde idéal dont il est le centre. « Oubliant tout à fait « la race humaine, je me fis des sociétés de créatures « parfaites, aussi célestes par leurs vertus que par leurs « beautés, d'amis tendres, fidèles. Je pris un tel goût à « planer ainsi dans l'empyrée, au milieu des objets « charmants dont je m'étais entouré, que j'y passai les « heures, les jours sans compter.[2] » Ivre d'amour sans objet, c'est toujours lui qu'il aime, lui, sans lien, sans relation avec les affaires du monde, aussi séparé de Paris par son incurie « qu'il aurait été par les mers dans l'île de Tinian ». Il écrit « Héloïse » dans les plus brûlantes extases, et ce sont ses amours avec des sylphides qu'il raconte. L'île de Saint-Pierre est le seul domicile *ad hoc* pour ce contemplatif morose. « Il me semblait que dans cette île je serais plus sé- « paré des hommes, plus à l'aise de leurs outrages, « plus oublié d'eux, plus livré aux douceurs du désœu- « vrement et de la vie contemplative. J'aurais voulu « être tellement confiné dans cette île que je n'eusse « plus de commerce avec les mortels... Pourvu que je « ne fasse rien, j'aime encor mieux rêver éveillé qu'en « songe. Il ne me restait pour dernière espérance que « celle de vivre dans un loisir éternel... J'aime à m'oc- « cuper à faire des riens, à commencer cent choses et

[1] « Confessions », Livre IV.

[2] Ibid., Livre X.

« n'en achever aucune, à aller et venir comme la tête « me chante, à changer à chaque instant de projet, « à suivre une mouche dans toutes ses allures, à vou- « loir déraciner un rocher pour voir ce qui est des- « sous, à muser enfin toute la journée sans ordre et « sans suite. »[1] D'un tempérament aussi solitaire, aussi sensible, aussi instable, aussi excité que concentré, il naîtra un poète, un philosophe, un musicien, un romancier, ce que Rousseau a été tour à tour, mais jamais un auteur dramatique.

Où trouver chez Rousseau la curiosité avide qui étudie le dédale des passions? Où, l'esprit fouilleur qui sonde les replis de la conscience d'un criminel, d'un apostat, d'un fourbe, d'un charlatan, d'un héros? Où la puissance de traduire en décors, en situations et en dialogues, des paysages, des événements, des mots? Où, la qualité de s'étonner et de rendre? Rien de tout cela chez Rousseau qui, d'ailleurs, s'avoue un rêveur absent auquel il est très difficile de recevoir et d'exprimer une idée.

« Je ne sais rien voir de ce que je vois; je ne vois « bien que ce que je me rappelle et je n'ai de l'esprit « que dans mes souvenirs. De tout ce qu'on dit, de « tout ce qu'on fait, de tout ce qui se passe en ma « présence, je ne sens rien, je ne pénètre rien...[2] Les « idées viennent quand il leur plaît; mais quand il me « plaît, elles ne viennent point ou elles viennent en « foule: elles m'accablent de leur nombre et de leur « force... »[3]

[1] « Confessions », Livre XII.
[2] Ibid., Livre III.
[3] Ibid., Livre IV.

Pour penser, Rousseau doit être de sang-froid, pour écrire il lui faut de la fièvre. Il ne sut jamais écrire « que par passion ».[1]

La seconde qualité qui manque à Rousseau, c'est la disposition au rire. Il est l'homme du monde le moins propre à écrire gaiement[2]. D'une nature chagrine et morose, comment peut-il faire rire? Le « talent sublime » de faire rire qui est le plus apprécié au XVIIIe siècle, manque absolument à Rousseau, et c'est par là que Casanova ne peut le sentir. Les fêtes, les entretiens lui causent un ennui mortel. Il a le dégoût d'une société où il ne peut jamais briller. Presque toujours il tombe des nues et dit des balourdises. Il aimerait avoir dans sa poche un bilboquet qui le dispensât de causer, car il n'a pas d'esprit. Sa balourdise lui nuit auprès de Mme de Luxembourg: il laisse sans réponse une incartade du jeune marquis de Villeroy parce qu'il est bête et qu'il manque de repartie. « Des foules de balourdises m'échappent à chaque « instant dans la conversation[3]... Quel parti prendre? « Comment se conduire, dénué de tout impromptu « dans l'esprit? »[4]

La société de l'époque était salonnière. Il fallait avoir un tour d'esprit brillant et gai pour plaire. « Etre toujours gai, voilà le propre du Français[5] », et l'on rendait cette gaieté durable et agréable par

[1] « Confessions », Livre X.

[2] Mme *de Stael*, « Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau », 1789.

[3] « Confessions », Liv. X.

[4] » » »

[5] *J. Andrews*. « A comparative view », 1785.

de petits talents. Improviser des vers, jouer avec légèreté, barbouiller un peu de peinture au pastel, conter une anecdote avec malice, chanter avec élégance, danser avec grâce, tels étaient les petits moyens d'agrémenter la vie et les lettres. Le dix-huitième siècle a comme règle de savoir-vivre de fournir des idées gaies. Laisser paraître du chagrin, étaler des idées tristes, broyer du noir, eût été une suprême inconvenance sociale.

Le rire au théâtre n'était que l'écho du rire général des salons et de la rue, d'un peuple dont personne ne savait vieillir. La grand'mère de Georges Sand [1] le dit dans un langage charmant : « Est-ce qu'on était « jamais vieux en ce temps-là ! C'est la Révolution qui « a amené la vieillesse dans le monde. Votre grand- « père a été beau, élégant, soigné, gracieux, parfumé, « enjoué, aimable, affectueux et d'une humeur égale « jusqu'à l'heure de sa mort. On savait vivre et « mourir, alors ; on n'avait pas d'infirmités impor- « tunes. Si on avait la goutte, on marchait quand « même et sans faire la grimace. On se cachait de souf- « frir par bonne éducation. On n'avait pas de ces « préoccupations d'affaires qui gâtent l'intérieur et « rendent l'esprit épais. On savait se ruiner sans qu'il « y parût, comme de beaux joueurs qui perdent sans « montrer d'inquiétude et de dépit. On se serait fait « porter demi-mort à une partie de chasse. On trouvait « qu'il valait mieux mourir au bal ou à la comédie que « dans son lit entre quatre cierges et de vilains hom-

[1] *Georges Sand.* « Histoire de ma vie », I, 58-60.

« mes noirs... On jouissait de la vie, et, quand l'heure « était venue de la perdre, on ne cherchait pas à « dégoûter les autres de vivre. Le dernier adieu de « mon vieux mari fut de m'engager à lui survivre « longtemps et à me faire une vie heureuse. »

Rousseau n'est pas de cet avis. Il ne rit jamais. Il est, au contraire, porté à la mélancolie idyllique que rythme un rêve alangui. Il a ce qui fait le drame musical, car son âme est grande. S'il échoue dans la comédie, il va triompher dans l'opéra.

CHAPITRE IV

L'Opéra en Italie et en France

I. *L'Opéra. Eléments qui le composent : l'air, le récitatif, le chœur.* — II. *La renaissance musicale italienne. Naples et Venise. Les Scuole.* — III. *Que l'opéra-comique est un produit de la renaissance musicale. Métastase et le renouveau lyrique.* — IV. *L'opéra-comique en France. Alceste. Benedetto Marcello et la parodie de l'opéra.* — V. *Glück et le drame musical. Triomphe de l'opéra sur le théâtre contemporain.*

I

L'Italie a créé l'opéra en unissant au théâtre la poésie à la musique. Ces deux arts qui, dès l'antiquité la plus reculée, avaient vécu à part, se fusionnent. Il en résulte un genre nouveau que l'on est convenu d'appeler opéra, mais qui se nommerait avec plus de propriété scène lyrique ou drame musical, d'après l'art qui y domine. L'union de deux éléments qui, sans être opposés, ont un langage, des lois et des limites particulières, devait en quelque sorte entamer leur

essence. Poésie et musique voulurent tour à tour se dépasser. Avant d'arriver à une entente même relative, l'une empiéta sur le terrain de l'autre. Elles ne perdent pas leur propre langage, mais elles s'assujettissent à des concessions dont la portée varie suivant le goût du public qui s'impose et la valeur qu'il accorde au chorégraphe, au poète ou au compositeur. Car la coopération de ces trois personnes est requise à l'opéra, qui est formé de mise en scène, de vers et de musique.

Le chorégraphe l'emporte en premier lieu puisque le public demande avant tout un spectacle. Plus le spectacle est varié, grandiose, invraisemblable, plus le public est dans le ravissement. Une succession rapide de tableaux et de féeries, des passages brusques de l'empyrée aux enfers, du paysage idyllique à la nature enfiévrée, de comparses, de dragons, de gnomes, de fées et de revenants; en un mot, le spectacle d'un monde chaotique et fantasque, était le plaisir favori de la société du XVIIIe siècle. Le décor l'emporte sur l'ouvrage et le chorégraphe donne le ton au poète et au musicien. Quoique intense, la suprématie du chorégraphe est pourtant de courte durée. Par contre, le rôle effacé de la poésie, dont « la musique est le condiment et le spectacle l'interprète », dure près d'un siècle, et elle ne devient l'égale de la musique que lorsque Métastase l'imprègne de son talent souple, harmonieux.

Les rapports entre la musique et la poésie dans l'opéra ravalent les deux arts, à moins que le compositeur et le poète n'aient un vrai talent. Alors, le

mouvement lyrique s'allie au mouvement musical; la poésie s'achève, se parachève dans le chant. Les hautes pensées, les passions supérieures, la soif de l'idéal ont des voix qui vibrent dans une harmonie unique. Néanmoins, cette perfection même ne rachète qu'à demi les défauts inhérents au genre. Le premier et le plus grave est le manque d'unité.

Quel que soit le sujet de l'opéra, il est l'exposé d'une passion: passion absorbante et exclusive, qui trouve son essor dans le mouvement. Mais voilà qu'il se fige dans le récitatif, qu'il se refroidit dans les duos, qu'il s'arrête dans les chœurs et qu'il se perd dans de stupides ballets. Le naturel est banni de l'opéra. Le factice y règne. Dufresny le remarque déjà à ses débuts: « L'opéra est le pays des peuples bizarres qui ne « parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant, « et font souvent l'un et l'autre lorsqu'ils en ont le « moins d'envie. »

Les éléments lyriques de l'opéra sont: l'*air*, le *récitatif* et le *chœur*.

L'*air* est le chant mesuré qu'on adapte aux paroles d'une pièce en vers; il en résulte un morceau complet de musique vocale. La mélodie donne le dessin, l'harmonie ajoute le coloris au tableau qu'a tracé le poète. L'*air* n'a pas de grande envergure. Il représente un sentiment fugitif, une image agréable ou un doux souvenir. On doit pouvoir le détacher de l'ensemble sans le mutiler; mais sa longueur entame l'unité de la pièce tout en refroidissant l'intérêt du spectateur. Dans plusieurs opéras du XVIIIe siècle, nous avons à déplorer l'abus d'airs interminables que

les chanteurs imposaient pour flatter leur vanité ridicule. Comment auraient-ils pu, sans cela, ravir le public par leurs vocalises et leurs trilles? Le nombre des virtuoses augmenta si bien, que le mot de Berlioz n'est pas exagéré: « On en vint à jouer du larynx comme on joue du hautbois et de la clarinette. »[1]

Le *récitatif* remplit une exigence, puisque, si petite que soit l'action, le public a le droit de connaître ce qui l'a précédée. Le récitatif n'exclut pas la musique qui se borne à rythmer les discours de l'acteur et à indiquer, par des accords en harmonie avec le sujet, les divers mouvements dont son âme est agitée. Le récitatif est surtout en usage dans l'opéra-comique, lequel, en écourtant les airs, en donnant aux duos une légèreté badine, acquiert une souplesse que l'opéra sérieux est loin de posséder. Le madrigal, qui eut de si beaux jours au XVIIe siècle, est banni; le motet a la même destinée. On remplace le madrigal, ce réseau de notes étrangères au sens des paroles, par l'*air*. Las de motets, véritables tours de force d'un contrepoint difficile, le XVIIIe siècle met en honneur le récitatif.

En dernier lieu, le poète fournit à l'opéra le *chœur*. « Il crut l'emprunter à la tragédie grecque de la même « manière qu'il se flatta de retrouver dans le récitatif « la mélopée de la tragédie antique.[2] » Grave erreur du poète: le chœur, chez les anciens, avait une haute portée morale. C'était la voix solennelle du destin.

[1] « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra. »

[2] *E. Schuré*. « Histoire du drame musical. » Paris, Librairie académique Perrin et Cie, 1907.

Partie essentielle de l'œuvre, il donnait à l'action une majesté religieuse et un frémissement de vie idéale; tandis que le chœur de l'opéra est une ressource pour le poète et le musicien qui en usent avec trop de libéralité. Il est toujours un remplissage accessoire.

Si dans le domaine esthétique, l'opéra est loin de réaliser une harmonieuse perfection, sa valeur historique est très grande. Il marque un mouvement de l'esprit qui veut unir les arts. Ce mouvement est italien. L'opéra naît aux cours brillantes des Médicis et des Sforza, dans un milieu aristocrate et cultivé. Bien vite, pourtant, il sort de ce cadre pour s'imprégner, à l'époque suivante, du goût du merveilleux. Ce que l'on n'a jamais vu ni entendu est ce qui charme le plus les yeux et les oreilles. Pour lors, les auteurs et les poètes saccagent le pays fantaisiste de la mythologie et fournissent des dieux, des déesses, des héros, des naïades, des nymphes, des monstres et des personnifications à leur public, qu'une seule chose effraye: la monotonie. Pour alimenter la source du plaisir, le poète prend au hasard; il combine, il amalgame des matériaux disparates et des débris ramassés chez plusieurs peuples diversement civilisés. Sur cette bigarrure, il monte des pièces à proportions étranges, qui ne cessent de ravir le spectateur.

II

Ce qui amène le développement prodigieux de l'opéra, c'est la renaissance musicale. Au XVIIIe siè-

cle, la musique est une passion. Quoi qu'en disent les mémoires, les journaux, les correspondances de l'époque, nous avons de la peine à nous représenter le rôle inouï de la musique dans la vie du peuple italien. Le sceptre lui est assuré par des compositeurs qui naissent tous à la même heure. Marcello, Scarlatti, Porpora, Jommelli, Piccinni, Cimarosa, Pergolese, Leo, etc., donnent à leur terre le titre qu'elle portera désormais : terre de la mélodie. La musique est une religion pour les maîtres, une fièvre consumante pour les compositeurs, un délire sans égal pour le peuple. La musique exprime tout : la nostalgie de l'âme vers les régions de l'idéal ; le charme d'un amour coquet ; les caprices d'une jolie femme ; la grâce de l'heure ensoleillée ; l'ivresse du couchant, à Naples ; la volupté alanguie du crépuscule à Venise. Et si elle exprime les choses badines et les tristes, le sentiment d'un jour et le sentiment immortel, c'est que le peuple a dans son âme toutes ces vibrations. Les maîtres ne font qu'y puiser. « Quand le peuple écoute de la musique, écrit Burney[1], il semble succomber sous le plaisir, comme si ce plaisir était trop grand, comme si ses sens mortels ne pouvaient le supporter. » La musique, à Venise, est « un affolement inconcevable[2] ». Naples est pendant deux siècles « le quartier général de la musique[3]. » On en fait partout : aux théâtres, à l'église, dans les salons, dans les chapelles privées,

[1] « Musical tour, or present state of Music in France and Italy. »

[2] *De Brosses Ch.* « Le Président de Brosses en Italie. » Paris, 1858.

[3] *J.-J. Rousseau.* « Articles pour l'Encyclopédie. »

dans les rues. Les académies et les concerts sont courus. Chaque jour le programme ménage une surprise ; un compositeur qui débute, un claveciniste qui joue comme un Orphée, le ténor qu'on a applaudi la veille, un élève de Porpora, un soprano à la voix d'une pureté de cristal : événements journaliers qui n'en gardent pas moins leur attrait.

Une passion aussi forte engendre des mélomanes.

L'obsession de la musique trouble le sommeil de Tartini [1], qui voit devant son lit le diable maniant l'archet de son violon. Il est hanté par cet air fantastique : au point du jour il écrit, en se rappelant, sa « Sonate du Diable ». Benedetto Marcello [2] est accoudé à une des croisées de son palais. Une barque glisse sur la lagune ; des voix de femmes montent dans la nuit. Un soprano agile le frappe. Il veut connaître la personne qui possède cette « voix de perle », et lui donne son nom illustre. Le clergé même ne peut se soustraire à la hantise de la musique. Un jour, le Prete Rosso qui officie à l'autel, est envahi par une idée mélodique. Il oublie le miracle divin qui se perpétue en lui, et va noter son air à la sacristie. [3]

Au théâtre, le public n'a d'oreilles que pour la musique. Le libretto ne l'intéressait guère : il était indifférent aux explosions de rage et de haine, aux oracles funestes, aux tentatives de meurtre qui allaient leur train sur la scène, pendant qu'au parterre et dans les loges, on jouait aux cartes, on mangeait, on échan-

[1] *Lalande.* « Voyage en Italie. »
[2] *Fontana.* « Vita di Benedetto Marcello. »
[3] *Ph. Monnier.* « Venise au XVIIIe siècle. »

geait de bruyantes visites. Mais, aussitôt que le ténor ou la prima donna égrenaient les notes d'un air ou d'un duo, il se faisait un silence d'église. Le public frémissait d'extase en écoutant. Même lorsque l'air se répétait pour la vingtième fois, l'attention était recueillie ; il s'y mêlait l'attente de quelques fioritures nouvelles, ce qui suffisait au peuple de Venise et de Naples, « qui vit plus par les oreilles que par les autres sens ».

La musique et le chant n'arrêtent pas, puisque la nuit leur est encore plus favorable que le jour. On chante dans les rues ; « les marchands chantent en « débitant leurs marchandises, les ouvriers chantent « en quittant leurs travaux ; les gondoliers chantent en attendant leurs clients.[1] » Burney sort du théâtre où il s'est enivré de sons et il en entend encore tout en marchant. Des ouvriers chantent pendant que l'un d'eux touche de la guitare. Au chant d'une jeune fille au balcon, un second s'ajoute au delà du canaletto. Les pêcheurs, en remaillant leurs filets, chantent une barcarolle pathétique. Sur les places, dans les cafés, où l'on consomme un nombre prodigieux de sorbets, c'est du chant encore que le pèlerin anglais absorbe à toute heure.

Gœthe[2], à son tour, est enjôlé par cette musique qui monte de partout, et dont l'écho se renforce à Malamocco, grâce aux femmes des pêcheurs qui, sans se lasser, chantent du crépuscule d'or jusqu'à minuit.

« Ce n'est point un talent surrogatoire, dit Ph.

[1] *Goldini*. Op. cit. I.
[2] « Tagebücher und Briefe aus Italien. »

« Monnier, c'est un besoin de la nature, de la nature « même de ce peuple-oiseau, qui, comme le rossignol « et le poète, a reçu son cerveau en gosier. La musi-« que monte sur le Bucentaure triomphal, file sur les « gondoles chargées d'appoggiatures, se promène sur « la Rive avec la bande des garçons enlacés. Elle peu-« ple la Piazza d'essaims mélodieux, d'orchestres im-« prévus, de petits concerts en plein vent; tombe des « hautes fenêtres éclairées qui laissent traîner sur la « lagune des reflets et des accords; s'évade des échop-« pes ouvertes; tourne des rondes dans les *campielli;* « rythme la vie, accompagne le travail, exalte le plai-« sir. »

Les théâtres, les églises, les hôpitaux font une consommation prodigieuse de musique. Si l'on parcourt les catalogues des opéras représentés à Venise,[1] à Rome[2], on en comptera par centaines. Mais l'engouement arrive à son comble aux hôpitaux, que l'on appelle également « conservatoires » ou « scuole ». Naples a *Sant' Onofrio*, la *Pietà dei Turchini*, *Santa Maria di Loreto*. Venise a la *Pietà*, les *Mendicanti*, les *Incurabili*, l'*Ospedaletto*. La musique y est considérée comme un art d'agrément que l'on enseigne aux orphelines; tandis qu'à Naples, les « scuole » donnent à leurs élèves une profession. Tous les grands compositeurs y passèrent: Porpora, Durante, Pergolese, Vinci, Jommelli, etc. On court en foule aux concerts des orphelines de Venise. Derrière de minces grilles, deux fois la semaine, elles paraissent. Elles sont vêtues de

[1] *Wiel.* « Catalogue. »
[2] Bibliothèque du Vatican. Collect. Barberini, 4186 à 4227.

blanc, un bouquet de grenades dans les cheveux au-dessus de l'oreille. Elles forment un orchestre complet, parce qu'aucun instrument ne les effraye ; elles jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du violoncelle, du hautbois. Elles chantent d'une voix fraîche, riche et modulée, qui met dans le ravissement les patriciens, les diplomates, Burney, Gœthe, De Brosses, Lalande, Rousseau, et tout ce qui passe de vivant par Venise ou y demeure. « Tous les dimanches, à l'église de cha-« cune des quatre *scuole*, on a, durant les vêpres, des « motets à grand chœur et en grand orchestre, compo-« sés et dirigés par les plus grands maîtres de l'Italie, « exécutés dans des tribunes grillées, uniquement par « des filles dont la plus vieille n'a pas vingt ans. Je « n'ai l'idée de rien d'aussi voluptueux, d'aussi tou-« chant que cette musique : les richesses de l'art, le « goût exquis des chants, la beauté des voix, la jus-« tesse de l'exécution, tout dans ces délicieux concerts « concourt à produire une impression qui n'est assuré-« ment pas du bon costume, mais dont je doute qu'aucun « cœur d'homme soit à l'abri. Jamais Carrio ni moi ne « manquions ces vêpres aux *Mendicanti*, et nous n'é-« tions pas les seuls. L'église était toujours pleine « d'amateurs ; les acteurs mêmes de l'Opéra venaient « se former au vrai goût du chant sur ces excellents « modèles. »[1]

Les fréquentateurs des « scuole » appellent les orphelines par leurs petits noms et ils discutent sur leur mérite. De Brosses, tout en admettant que la Zabetta des Incurables est extraordinaire pour les coups d'ar-

[1] *Rousseau.* « Confessions. » Livre VII.

chet qu'elle a dans le gosier, nous dit à l'oreille que la Margherita des Mendicanti la vaut, et que la Chiaretta de la Pietà serait le premier violon de l'Italie, si l'Anne-Marie de l'Ospedaletto ne la surpassait encore.[1]

III

La musique triomphe surtout dans l'opéra-bouffe ou opéra comique, auquel le XVIIIe siècle a laissé l'ineffaçable empreinte de son humeur gaie, capricieuse. L'opéra comique a des origines populaires, car il naquit dans les petits théâtres très bon marché où le peuple entrait et sortait à son gré. Il a des petits mérites, parce que, au début, il s'approche beaucoup de la comédie à types fixes et n'a de liens avec l'opéra sérieux que grâce aux airs qu'il lui escamote pour remplir les intermèdes de la comédie. Lorsqu'il hasarde ses premiers pas, l'opéra comique se sert du dialecte s'il est harmonieux, comme le vénitien et le napolitain. Dans les régions où le dialecte est antimusical, l'opéra est farci de paroles populaires et facétieuses, car son succès n'est assuré que s'il représente le contrepied de l'opéra sérieux. Ici les dieux, les héros persans, romains et grecs s'efforcent de garder leur taille imposante et leur grave maintien. Une action badine sied à l'allure sautillante de l'opéra comique.

Les acteurs de l'opéra comique n'étaient pas, en général, dépourvus de valeur. A défaut de la culture

[1] Op. cit.

des virtuoses, ils avaient de la voix et de l'esprit. Aussi, l'opéra comique fit-il d'énormes progrès en peu de temps. En 1735, selon Goldoni [1], on ignorait son existence en Lombardie et dans l'Etat vénitien. Et voici que Galuppi, à quelque temps de là, donne tous les ans en moyenne quatre opéras-bouffe à Venise, et il en produit jusque dans sa soixante-dixième année, avec le concours de Goldoni, qui lui fournit la plupart des libretti. Venise voit éclore l'*Amor in Ballo* de Paisiello, le *Convitato di Pietra* de Cimarosa ; la *Griselda* de Piccinni, pendant que Pergolese compose à Naples la *Serva Padrona*, et Paisiello, les *Trame per amore* et le *Barbier de Séville.*

L'opéra comique sort jeune homme des langes, et il atteint d'un seul coup d'aile la perfection, grâce à ces compositeurs de génie et à Métastase.

Malgré les rapports que l'opéra comique semble avoir avec l'opéra sérieux, l'analogie est plutôt apparente que réelle. Du moins, elle dérive des changements que le premier fait subir au deuxième. La musique de l'opéra sérieux devient, sous cette influence, plus légère, plus souple ; elle perd la raideur qui lui venait de son asservissement au contrepoint et des exigences d'un orchestre limité aux instruments à cordes. Aussi, lorsque des talents de premier ordre composèrent sur la poésie de Métastase, le triomphe de l'opéra comique fut d'autant plus rapide que la distance à franchir était moindre. Les grandes dames, les abbés, les virtuoses et les petits maîtres l'accueillirent du haut de leur loge, avec le même franc éclat de rire

[1] Op. cit. XXXV.

que le peuple grouillant au parterre. La musique pétillante, les situations comiques, le brio du chant mélodieux gagnèrent à la fois les oreilles et les cœurs.

Pour donner de la variété à la musique, on introduisit dans le nouvel opéra, les cantates et les chansons. En amplifiant la tâche du poète, elles lui donnèrent de la valeur. Métastase occupe le premier plan et n'a point d'égal. Il donne à l'Italie une poésie nouvelle. Ailée, primesautière, elle a des nuances subtiles et un rythme berçant. C'est une onde irisée qui se brise en une légère pluie de vers sonores et doux, frêles et voluptueux.

Quoique la *chanson* doive son origine aux troubadours de Provence et de Sicile, elle ne devint un instrument poétique qu'avec les artistes de la Pléiade[1]. Métastase, en la reprenant avec plus de succès que Rolli et que Chiabrera, en fit un chef-d'œuvre. La chanson se distingue par une allure gracieuse qui s'assouplit au rythme du quinaire et du sizain. Elle effleure un sujet ténu et agréable, sans l'épuiser.

La *cantate* est une sorte de poème lyrique entremêlé de petits airs. Moins légère que la chanson, elle n'est pas aussi pittoresque. Le poète y récite plus qu'il n'y peint, et son récit peut s'allonger jusqu'à devenir monotone.

Avec le baptême d'un poète et de compositeurs attitrés, l'opéra comique parcourut une carrière brillante. L'heureuse inspiration unie à l'étonnante facilité d'exécution de plusieurs musiciens et librettistes,

[1] *G. Carducci.* Préface aux « Poeti erotici e lirici del secolo XVIII ».

enrichirent si bien l'opéra comique que, vers 1750, il a déjà une belle tradition. La prodigalité de Galuppi, qui a produit sans désemparer des opéras, des oratorios, des messes, des psaumes, des motets, est exceptionnelle ; toutefois, ses contemporains ne laissent guère passer de printemps sans ajouter du nouveau à leur répertoire. Il faut donner aux chanteurs le mérite qui leur revient. Interprètes prodigieux des grands maîtres, ils concourent à répandre la musique italienne en France, en Autriche, en Angleterre, en Russie. Caffarelli et Pacchierotti, la Bordini et la Grassini, pour n'en citer qu'un très petit nombre, sont les favoris des cours étrangères. On vient en pèlerinage de fort loin pour les entendre chanter. Leur mort est un deuil international.

III

« L'opéra-bouffe jette la fusée de son rire, libre « comme une scène de la rue, limpide comme un mor- « ceau du ciel, sain, dru, vigoureux, alerte, alluré, dont « la santé éclate ainsi que la lumière et se communique « à l'esprit avec la même soudaineté.[1] » Il règne en despote en Italie et en France, car ayant réduit l'opéra sérieux à l'immobilité, il n'a plus de rival. La France lui donne droit d'entrée. D'ailleurs, il s'y acclimate rapidement grâce au goût à la mode et grâce à l'élé-

[1] *Ph. Monnier*. Op. cit.

gance du décor du théâtre de Paris. On vient à Paris de Bruxelles pour voir lever la toile à l'Opéra, et le spectacle fini, on rentre à Versailles. On improvise des scènes d'opéra au relai des chaises en voyage. C'est avec un opéra superbement monté qu'on fête la naissance d'une princesse, la guérison du roi, l'anniversaire de la dauphine. Ce spectacle ne triomphe pas seulement aux « Italiens », mais sur les théâtres particuliers et à la cour. « Pour accueillir un grand per-
« sonnage, pour célébrer la fête du maître ou de la
« maîtresse de la maison, ses hôtes ou ses invités lui
« jouent une opérette improvisée, quelque pastorale
« ingénieuse et louangeuse, tantôt habillés en Dieux,
« en Vertus, en abstractions mythologiques, en Turcs,
« en Lapons, en Polonais; tantôt en costume de
« paysans, de magisters, de marchands forains, de
« laitières, de rosières, semblables aux villageois bien
« appris dont le goût du temps peuple alors le théâtre.
« Ils chantent, ils dansent et viennent tour à tour débi-
« ter de petits vers de circonstance. » [1]

Madame de Pompadour joue sur son théâtre et se pique d'être aussi bonne actrice que musicienne.

Plus tard, Marie-Antoinette joue Colette dans le *Devin du Village*, Rosine dans le *Barbier de Séville*, Pierrette dans le *Chasseur* et la *Laitière* [2]. Les autres acteurs sont à l'avenant. La duchesse de Bourbon, couchée dans une gondole que le prince de Conti pilote, conduit le comte du Nord à travers le grand

[1] *Taine*. Op. cit.

[2] *Mme Campan* I; E. et J. de Goncourt : « La femme au XVIIIe siècle. »

canal de Chantilly, jusqu'à l'île d'Amour[1]. Le chevalier Servandoni donne sur le grand théâtre du palais des Tuileries un spectacle dont le sujet est tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, sous le titre de la *Forêt enchantée*. Il consiste en cinq décorations, animées d'acteurs pantomimes, dont une musique exprime les différentes actions. On compte au nombre des événements mémorables de 1750, la représentation de *Castor et Pollux*, opéra; la première de la *Serva padrona*, de Pergolèse, qui fut jouée à Paris soixante fois sans interruption; et l'opéra languedocien *Daphnis et Alcimadure*. La reprise d'*Alceste*, opéra de Quinault et Lully, en 1757, est une date remarquable. En 1762, on donne à la « Comédie-Italienne » l'exquis opéra comique de Sedaine et Monsigny, *le Roi et le Fermier*, dont les représentations ont valu plus de 20,000 francs aux auteurs qui avaient le dix-huitième de chaque recette, les frais prélevés. Grimm ose dire que « si les Galuppi et les Piccinni étaient à portée de faire la musique aux pièces de Sedaine, elles feraient le charme et les délices de toute l'Europe.[2] »

Nous avons déjà remarqué que la mythologie et par conséquent le théâtre grec fournissent à l'opéra les premiers sujets de ses pièces. Au nombre de ses sujets, il en est un d'une grande originalité. C'est l'*Alceste* d'Euripide. Hardi novateur, Euripide a essayé d'introduire dans ce drame, l'ironie et la satire dont nous aimons user aujourd'hui. Voilà l'analyse de la pièce:

[1] *Mme de Genlis*. « Mémoires », chap. XIV et « Correspondance » par *Méha*, XIII.

[2] *Ed. Schuré*. Op. cit.

Admète se meurt. Apollon, ayant intercédé pour lui auprès de Jupiter, a obtenu la vie de son ami à la condition qu'une autre victime se dévoue à sa place. Alceste seule se présente et, par sa mort, redonne la vie à son époux. Quand le rideau se lève, la Mort tranche les jours d'Alceste. La scène où elle prend congé de ses enfants et fait jurer à Admète que jamais il ne leur donnera une marâtre, est d'un pathétique sublime. Quel contraste entre ce tableau et celui dont Admète est le protagoniste ! D'un égoïsme révoltant, ne s'avise-t-il pas d'injurier son père, dont les mains sont chargées de présents funèbres qu'il va déposer sur le tombeau d'Alceste ? Pourquoi ne pas se dévouer à la place d'Alceste, puisqu'il est vieux et qu'il ne manque pas d'héritiers. Phères riposte à son fils qu'il ne lui sied guère de parler de lâcheté, puisque lui seul avait le devoir de mourir ; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il aime la vie autant que tous les autres hommes. D'un ton goguenard, il lui conseille d'épouser plusieurs femmes, afin que plusieurs meurent pour lui. Tranchant sur cette scène où la *vis comica* pétille, Hercule arrive chez Admète, qui, malgré son deuil, n'entend pas manquer aux lois sacrées de l'hospitalité. On se met à table. Hercule remplit la maison d'Admète d'éclats de rire et de « bouffonneries drues familières à ce sacripant dégourdi ». Tout à coup il apprend par un domestique la mort d'Alceste. De suite il forme le généreux projet d'attendre la Mort dans une embuscade et de lui arracher sa proie. Tout cela ne lui prend que peu de temps et nous voyons paraître ce gaillard qui amène une femme voilée. Il rit de la bonne farce qu'il fait à Ad-

mète. Puis, sans entendre les démonstrations de reconnaissance de ses hôtes, il reprend son chemin.

Alceste devait tenter les amoureux de l'opéra, soit pour le sujet riche en contrastes naturels, soit pour la variété du genre musical qui en dérivait. Quinault et Lully s'y essayèrent, et l'opéra d'*Alceste* fut jouée à l'Académie royale de musique, le 10 janvier 1752, devant des connaisseurs. Il est fort regrettable que Quinault ait donné preuve de son manque de goût. Au lieu de suivre Euripide, il dénature le drame ancien. En changeant le caractère des personnages, il supprime le comique et le remplace par l'artificiel. Admète, qui était un pleutre et un égoïste, devient un héros qui tombe au siège de Scyros. Apollon, qui multiplie ses entretiens avec toute espèce de divinités, a un intolérable verbiage. Hercule, dont l'utile intervention est décrite par Euripide avec des traits sobres et simples, acquiert sous la plume de Quinault une lourdeur ridicule. Il devient amoureux d'Alceste aussitôt que Pluton la lui livre au seuil des enfers. Les chœurs forment les accessoires des événements qui se juxtaposent.

En plus, que de place est laissée au chorégraphe! Noce d'Admète et d'Alceste, avec chœurs et ballets *ad libitum*; enlèvement d'Alceste par le roi de Scyros; départ de l'armée conduite par Admète; voyage en mer; siège de Scyros; immolation d'Alceste; ses obsèques; désespoir d'Admète ; arrivée d'Hercule ; descente d'Hercule aux enfers; entrevue avec Pluton; scène finale. L'abus de ces remplissages creux et de ces accessoires n'est pas seulement inutile, il est nuisible, car il entame jusqu'aux deux scènes essentielles, la

mort et le retour d'Alceste, qui, pour lors, est défigurée. Sur cet hybride canevas, Lully a brodé une musique *ad hoc* qui fit frémir d'indignation Grimm, Hasse et Rousseau.

Il devait appartenir à Glück — qui date la troisième phase de l'opéra en créant le drame musical — de rendre à *Alceste* sa classique beauté. Il le fit avec peu de chose, car le vrai génie est simple. Il déblaya la scène; quelques caractères, gravés par un ciseau de maître, donnèrent au sujet toute la vérité possible. « Il donne du sens à l'ouverture, du dramatique au récitatif, de l'expression poignante à l'air, et surtout il complète l'accord nécessaire entre le chant et la parole.[1] » Glück énonce les principes du drame musical dans l'épitre dédicatoire d'*Alceste*: « Quand j'entrepris « de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me pro- « posais d'éviter tous les abus que la vanité mal enten- « due des chanteurs et l'excessive complaisance des « compositeurs avaient introduit dans l'opéra italien, « et qui du plus pompeux et du plus beau de tous les « spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux et le plus « ridicule. Je cherchais à réduire la musique à sa véri- « table fonction, celle de seconder la poésie pour for- « tifier l'expression des sentiments et l'intérêt des « situations, sans interrompre l'action et la refroidir « par des ornements superflus. Je crus que la musique « devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin « correct et bien composé la vivacité des couleurs et « l'accord heureux des lumières et des ombres, qui ser- « vent à animer les figures sans en altérer les contours. »

[1] *Ed. Schuré.* Op. cit.

IV

Malgré le talent des librettistes et des compositeurs, au plus fort du succès de l'opéra comique, il se trouve des esprits qui en signalent le tour factice. En France, Grimm signale combien l'introduction de la fable mythologique a donné un ton faux à l'opéra, qui se transforme dans le spectacle le plus puéril et le plus gothique de la terre.[1] » Mais le baron allemand en veut surtout au mélange de deux arts, contraire à tous les principes du bon goût, puisque le chant est sans cesse interrompu par la danse, la danse par le chant. « Quoi de plus puéril que de voir un amant « témoigner sa passion à sa maîtresse en faisant venir « des cabrioleurs et des danseuses qui les poussent « l'un et l'autre dans un coin du théâtre ?... Ce qui « est insupportable aux gens d'esprit et de goût, est « cette négligence totale de la déclamation, et de voir « le musicien jouer sans cesse sur le mot. On dirait que « le poète n'a en vue que de faire la satire de son mu- « sicien et de lui tendre des pièges : tout ce que nos « fins connaisseurs appellent mots lyriques, sont au- « tant de bêtises que le musicien ne manque jamais. « La musique papillotte sans cesse autour d'un *ra- « mage*, *ravage*, *gloire*, *victoire* et d'autres mots vides « de sens, que le poète a soin de répéter à tout mo- « ment. [2] »

[1] *Ed Schuré*, II, 1er sept. 1757.
[2] Op. cit. I, 15 juin 1755.

Nous avons, toutefois, mieux que des critiques gribouillées le lendemain d'une nouveauté qui échoue. Nous avons une parodie excellente de l'opéra, par Benedetto Marcello [1]. Dans un style très clair, ce patricien s'engage d'enseigner comment il faut s'y prender pour satisfaire au goût théâtral et musical du jour. Sa caricature a une allure enjouée qui ne blesse pas; ce n'est ni un libelle, ni un tableau forcé qui expose à la moquerie méchante les personnes desquelles on dessine les silhouettes. C'est un petit chef-d'œuvre de parodie bonasse, qui offre au lecteur une peinture très vive des us et coutumes de l'époque, et des rapports qui mettaient souvent aux prises poètes et chanteurs, musiciens et chefs d'orchestre, cantatrices, danseuses et impresarios. « Marcello, qui est l'Homère « du Théâtre à la mode, nous transporte au milieu de la « mêlée, parmi les chanteurs pétulants, les poètes loque- « teux, à la fois serviles et rusés; les *prime donne* fantas- « ques ayant avec elles leur mère, leur perroquet, leur « chienne, leur singe et leurs adorateurs; les composi- « teurs fats et mal élevés prêts à plagier, à raccourcir « ou à allonger leur pièce; et les figurants qui ferment « la légion bruyante et criarde qui grouille derrière les « coulisses. Marcello gouverne ce monde; il donne à « chacun le rôle qui lui revient; il met en lisière la « bêtise collective. Le poète reçoit par lui une leçon « d'insolence servile, le compositeur et les chanteurs « des deux sexes apprennent par lui l'art des capri-

[1] « Il teatro di musica, alla Moda, ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opera italiana all'uso moderno. » Venezia, 1733.

« ces violents et de la nullité artistique.[1]» Nous nous bornons à citer quelques préceptes que Marcello donne au poète, puisque c'est la partie lyrique de l'opéra qui nous intéresse surtout.

« ... Il est essentiel que le poète n'ait lu et se garde de « jamais lire les auteurs anciens latins et grecs, puisque « ces antiques n'ont jamais lu les modernes... En « dédiant son libretto à quelque grand personnage, il « aura soin de le choisir riche plutôt que savant, et « d'adresser la troisième partie de la dédicace au cuisi- « nier ou au majordome du dit seigneur. Cette épître « louangeuse devra exalter les gloires de la famille et « des ancêtres du noble mécène. S'il n'a pas de sujets « pour le flatter, qu'il garde le silence par respect de « la modestie de son protecteur, tout en affirmant que « la Renommée aux cent bouches fera retentir son « nom immortel d'un pôle à l'autre. La dédicace termi- « nera par ces mots : « Je baise le saut des puces des « pattes des chiens de Votre Excellence. »

L'ouvrage garde ce ton aisé qui sied à Marcello auquel les jalousies professionnelles et la souillure de la médiocrité étaient étrangères.

V

L'opéra comique ne mourut point sous l'attaque habile des gens de lettres. Il a passé, au contraire, à l'état d'institution sur les théâtres du monde entier. Ce

[1] *Vernon Lee.* « Il settecento in Italia », vol. I. Milano, frat. Dumolard, 1882.

n'est pas uniquement au plaisir que la masse éprouve qu'il doit sa vie et son avenir, c'est surtout par le fait des assises solides qu'il a dans notre société. M. Schuré, qui aspire à l'avènement du drame musical de toute la force de son âme assoiffée d'idéalités, souffre de voir l'opéra régner en maître partout. Il analyse, d'ailleurs, les défauts de ce genre dans une page remarquable qu'il est utile de méditer :

« L'opéra contemporain est devenu le genre le plus « faux et le plus corrupteur du goût, le domaine de « tous les malentendus, de tous les compromis, de « toutes les confusions, le rendez-vous équivoque de « tous les genres et de tous les goûts, le mélange « aveugle du sublime et du trivial, de la musique de « bal et de la musique religieuse. Il traîne à sa suite « le ballet, signe vivant de son esclavage, enfant terri-« ble qui lui dit des vérités et répond à ses grands airs « par des pirouettes. Sa prétention est l'union de tous « les arts, mais il n'en est que l'exploitation frivole « ou l'anarchie égoïste. Si les arts se joignent géné-« reusement pour représenter l'idéal humain, il peut « en résulter la plus noble des harmonies. Mais s'ils « s'associent commercialement dans un but de diver-« tissement, s'ils se ravalent à être les esclaves d'une « foule banale, au lieu d'être les servants d'une idée, « ils perdent le rayon divin et descendent au rang « d'histrions. Nous cherchons dans le drame musical « l'homme au comble de sa force et de sa noblesse, « l'opéra ne nous donne le plus souvent que sa cari-« cature. »[1]

[1] *Schuré.* Op. cit. III.

CHAPITRE V

La passion de J.-J. Rousseau

I. *Les études musicales de Rousseau. Jean-Jacques Rousseau. Jean-Jacques maître de musique. Ses amis, les musiciens.* — II. *Le « Prologue ». Le poème sur « La découverte du Nouveau Monde ». L'idée-maîtresse de Rousseau s'y dessine.* — III. *Un mémoire de Jean-Jacques. — « Les Muses galantes ». Séjour de Rousseau à Venise.* — IV. *« Les fêtes de Ramire ». Une lettre de Voltaire à Rousseau.* — V. *Le « coin de la reine. » « La lettre sur la musique française. — Un opéra languedocien illustre la thèse de Jean-Jacques.*

I

La passion dominante de J.-J. Rousseau est la passion de la musique. Il l'eut en naissant et il la porte intacte au tombeau. Son extrême sensibilité et le tour idéaliste de sa fantaisie l'aidèrent au développement de cette passion.

Rousseau n'a pas, à vrai dire, dans sa jeunesse bohême, une préparation musicale complète, et pour-

[1] « Confessions », chap. III.

tant la musique envahit à un tel point sa vie qu'elle le met hors d'état de penser à autre chose. A Turin, mis à la rue le lendemain de son abjuration, il assiste régulièrement à la messe du roi, parce qu'il possède la meilleure symphonie d'Europe. Pour lui, qui bondit d'aise à la moindre vibration, les exigences de la vie passent à l'arrière-plan. Deux ans plus tard, sur le désir de Mme de Warens, il entre au séminaire d'Annecy. Au lieu d'y apprendre le latin et l'hébreu, il solfie les cantates de Clérambault dont il a apporté le texte au couvent. Mme de Warens le place dans les bureaux du cadastre l'hiver où elle se fixe à Chambéry. Hélas! le dessin, l'arithmétique, le lavis des mappes des géomètres n'occupent que peu son esprit, dans lequel flottent les couplets des *Amours dormants* et de l'*Amour piqué par une abeille*. Il se livre de toute son âme à la préparation du concert que Mme de Warens donne tous les mois à ses amis. Convalescent, il « récrée ses yeux avec de la musique » et dévore le *Traité de l'harmonie* de Rameau, malgré les efforts qu'il lui en coûte. Lorsque la sérénité de la vie aux Charmettes s'obscurcit, il oublie sa tristesse en lisant les ouvrages de Bontempi et de Banchieri, que Barillot lui a rapporté de l'Italie.

La musique est la profession pour laquelle il est né, si toutefois Rousseau était à même d'en tolérer les liens. On aurait tort de dénigrer avec Castil-Blaze [1] le talent musical de Rousseau sur l'aveu de ses mystifications à Lausanne, où, sous un nom d'emprunt, il se fit passer pour maître et directeur d'orchestre. C'est

[1] « Molière musicien », t. II.

une bizarrerie de cet être étrange, qui trompe le public avec une désinvolture qui naît de l'inconscience. Les *Confessions* nous en fournissent un autre exemple. A quelque temps de là, convaincu d'avoir un polype au cœur, il se rend à Montpellier pour consulter un chirurgien de mérite. Ne fera-t-il pas croire à ses compagnons de route qu'il se nomme M. Dudding et qu'il est un jacobite? D'ailleurs, il s'explique si peu ses allures, qu'il pense d'être, par moments, la proie de « délires inconcevables[1] ». S'il eût été capable d'embrasser une profession, c'est à la musique qu'il aurait eu recours. C'est si vrai que, pendant quinze ans, il vit du métier de copiste de musique. Ce métier lui plaît soit parce qu'il défraye son loyer et sa nourriture, soit parce qu'il lui donne des connaissances profondes dans cet art.

Un beau jour, il quitte les bureaux du cadastre, et déclare à Mme de Warens qu'il deviendra maître de musique. Chambéry est une ville distinguée où l'on cultive les beaux-arts. Les élèves ne lui manquent pas et ce sont presque toutes des jeunes filles de la noblesse: Mlle Mellarède, dont il redoute le déshabillé charmant ; Mlle de Menthon, très mignonne, très timide et très blanche; Mlle de Challes, d'une opulente beauté; la petite Parisienne du couvent de la Visitation, dont les agaceries nonchalantes émoustillent le jeune petit-maître plus que les caresses de Mme Lard, la bourgeoise qui lui donne chaque jour un baiser et un café à la crème. Rousseau donne, en 1740, des leçons à M. de Conzié, lequel, à défaut de goût pour

[1] « Confessions », Livre VI.

les notes, a un esprit d'observation si fin qu'il démêle le caractère énigmatique de son maître. Les derniers élèves de Jean-Jacques sont : M. de Gasc, président à mortier du parlement de Bordeaux, et M. l'abbé de Léon, qui brilla dans le monde sous le nom de chevalier de Rohan. A tous deux il enseigne la composition.

La musique est le centre de l'activité de Rousseau durant les années qui précèdent son départ pour Paris, de 1731 à 1741. Les souvenirs qui s'y rattachent ont une telle fraîcheur que certaines pages des *Confessions* en sont comme embaumées. Qu'elles sont jolies les silhouettes des artistes et des maîtres-chantres qui possèdent ou le talent ou le goût de la musique, le seul titre qui mérite l'attention de Jean-Jacques ! C'est Venture de Villeneuve [1], que le mauvais état de ses finances force de vicarier à la maîtrise d'Annecy ; type de bohême débauché et spirituel. C'est le magistrat Simon [2], disgracié dans son corps et dédommagé du côté de l'esprit. C'est le P. Caton [3], vertueux sans être cafard, mondain sans être galant, auprès duquel Rousseau se sent un barbouillon. C'est le musicien David [4], qui donne à l'adolescent vagabond un bonnet et des bas. C'est M. de Gauffecourt [5], à la voix nette, pleine et étoffée, auquel Jean-Jacques ne reproche que d'aimer un peu trop tout le monde.

N'est-il pas exquis, ce tableautin de la maîtrise d'Annecy ?

« Non seulement je me rappelle les temps, les « lieux, les personnes, mais tous les objets environ-

[1 2 3 4 5] « Confessions », Livre V.

« nants, la température de l'air, son odeur, sa couleur,
« une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir
« que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de
« nouveau. Par exemple, tout ce qu'on répétait à la
« maîtrise, tout ce qu'on chantait au chœur, tout ce
« qu'on y faisait, le bel et noble habit des chanoines,
« les chasubles des prêtres, les mitres des chantres, la
« figure des musiciens, un vieux charpentier boiteux
« qui jouait de la contrebasse, un petit abbé blondin
« qui jouait du violon, le lambeau de soutane qu'après
« avoir posé son épée, M. Le Maître endossait par-
« dessus son habit laïque, et le beau surplis fin dont il
« en couvrait les loques pour aller au chœur; l'orgueil
« avec lequel j'allais, tenant ma petite flûte à bec,
« m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit
« bout de récit que M. Le Maître avait fait exprès pour
« moi, le bon dîner qui nous attendait ensuite, le bon
« appétit qu'on y portait; ce concours d'objets vive-
« ment retracé m'a cent fois charmé dans ma mémoire,
« autant et plus que dans la réalité. J'ai toujours gardé
« une affection tendre pour un certain air du *Conditor*
« *alme siderum* qui marche par ïambes, parce qu'un
« dimanche de l'Avent j'entendis de mon lit chanter
« cette hymne avant le jour sur le perron de la
« cathédrale. »[1]

Rousseau est convaincu d'être né musicien, malgré la peine que lui a donnée la connaissance de la musique et la lenteur du succès qu'il arrache par l'étude opiniâtre des textes de Rameau et de Philidor, et par des compilations qu'il entasse sans relâche.

[1] « Confessions », Livre III.

Longtemps il ne peut lire à livre ouvert ni embrasser d'un coup d'œil toute une partition d'orchestre, mais cette raideur disparaît avec la pratique. Rousseau n'a pas tort. Il est musicien-poète. Que l'étincelle approche de son âme en perpétuelle combustion, et elle s'allumera. En attendant, il essaye ses forces. Sur la demande du jeune marquis de Sennecterre [1], de passage à Chambéry, il note une chanson pour Mlle de Menthon. Le marquis la trouve de son goût et correctement notée. Dans la même ville, il ébauche un opéra-tragédie, intitulé *Iphis et Anaxarète*, dont la Bibliothèque de Genève possède quelques fragments. Ils sont tellement décousus qu'il n'est pas possible d'en retracer le plan, l'action et les personnages. D'ailleurs, cet essai gagna si peu l'approbation de l'auteur, qu'il déclare avoir eu le bon sens de le jeter au feu. Il se peut qu'une seule partie ait été détruite, ou que Rousseau ait fait une seconde copie des principaux passages de son opéra.

II

A Lyon, il occupe les loisirs que lui laissent ses fonctions de précepteur des fils de Mably, à composer un second opéra sérieux, « La Découverte du Nouveau-Monde ». Il le jette aussi au feu après l'avoir lu à M. Bordes, à l'abbé de Mably, à l'abbé Trublet et à

[1] « Confessions », Livre V.

d'autres. Il avait déjà composé la musique du prologue et du premier acte que le musicien David avait jugée digne de Buononcini[1]. La musique est perdue. La pièce, par contre, paraît dans le « Supplément aux Œuvres de J.-J. Rousseau, citoyen de Genève », édité à Neuchâtel, chez Samuel Fauche, à Amsterdam et à Lausanne, chez Fr. Grasset, en 1779, un an après la mort de Rousseau. Quant au Prologue que l'on croyait détruit, il a paru dans les Annales de J.-J. Rousseau 1905, au nombre des *Pages inédites*, par Th. Dufour. Le prologue est à l'opéra ce qu'est l'ouverture en musique; il lui sert d'introduction. Rousseau en fit un dans sa jeunesse, lorsqu'il se rangeait à l'usage courant; plus tard il est d'avis de supprimer le prologue qui met, en général, la patience des spectateurs à l'épreuve et nuit à l'intérêt de la pièce en usant d'avance les moyens de plaire. On demandait au prologue d'être magnifique et pompeux, étranger en quelque sorte aux mouvements de la pièce, par crainte de l'épuiser.

Le prologue de la « Découverte du Nouveau-Monde » a une allure ampoulée.

L'Europe fixe sa demeure dans le palais de la Gloire, dont le frontispice paraît dans l'enfoncement de la scène. Elle est fière d'avoir abaissé l'orgueil de ses rivales, mais malgré l'éclat de ses triomphes, l'Europe souffre de voir ses enfants s'enivrer du poison que souffle la Discorde. Sa plainte est interrompue par les sons d'une symphonie harmonieuse. Minerve et le Destin, qui escortent la France, rassurent l'Eu-

[1] « Confessions », Livre VII.

rope. La paix est garantie par la France qui apprendra à l'univers comment il est plus doux de rendre heureux le monde qu'il n'est glorieux de le conquérir. Il s'ensuit un duo attendrissant entre l'Europe et la France.

La France invite les Français à la danse par ces mots :

Vous qu'un heureux destin rassembla sous mes lois,
Venez, peuples françois ; qu'une aimable allégresse
Excite ici vos danses et vos voix !
A vos jeux séduisans l'Europe s'intéresse
Justifiez son choix.

Mais ne vous montrez pas sous ces formes terribles
Qui l'ont si souvent fait trembler,
Quand ses enfans, unis pour m'accabler,
Tomboient sous vos coups invincibles.

D'un plus doux appareil empruntez l'ornement :
Montrez-vous tels qu'auprès des belles
Vous séduisez les plus cruelles,
Quand le héros guerrier s'y change en tendre amant.

L'invitation est accueillie avec des transports de joie, et le peuple danse avec grâce et légèreté les danses caractéristiques de cette nation galante. Un Français les anime en chantant :

Amans heureux, amans volages
L'inconstance fixe nos cœurs,
Et l'on voit finir nos hommages
Où commencent les faveurs.

Soins charmans, doux art de plaire,
Votre règne est parmi nous ;
Mais l'amour n'y sauroit faire
Des cœurs constans, ni des jaloux.

Le prologue se termine avec l'énoncé du sujet de la pièce. C'est la France qui en informe l'Europe :

Vos enfans, autrefois, d'un beau zèle animez,
Aux climats étrangers étendant votre empire,
Vous épargnoient les maux dont votre cœur soupire.
Retraçons-leur ces temps si renommez,
Où, conquérans d'un nouveau monde,
Vainqueurs de la terre et de l'onde,
Pour la première fois au bout de l'univers
Ils portèrent vos fers.

Mais allons en ces lieux rappeler la mémoire
De triomphes si beaux.
C'est dans le Palais de la Gloire
Qu'il faut célébrer les héros.

La « Découverte du Nouveau-Monde » comprend trois actes fort courts. Dans le premier, le théâtre représente la forêt sacrée où les peuples de l'île de Guanahan viennent adorer leurs dieux. Cacique, le conquérant d'une partie des Antilles, est leur chef, leur père. Il aime son épouse Digizé et repousse la fureur passionnée de Carime, une princesse américaine qui ose lui proposer de devenir sa maîtresse. L'innocence règne dans l'île, comme la vertu règne dans le cœur de Cacique. Il aime son peuple autant que Digizé, mais il aime la vertu plus que les deux ensemble.

Malgré la célébration des mystères, les sacrifices du grand-prêtre et les prières du peuple à leur dieu « ancien du monde, être des jours », l'effroi gagne ces heureuses peuplades. D'affreux présages troublent l'esprit du grand-prêtre, qui perce la nuit des temps et annonce les décrets inflexibles du destin :

...Cacique infortuné,
Tes exploits sont flétris, ton règne est terminé.

Ce jour en d'autres mains fait passer ta puissance :
Tes peuples asservis sous un joug odieux,
Vont perdre pour jamais les plus chers dons des cieux
Leur *liberté*, leur *innocence*.
Fiers enfants du soleil, vous triomphez de nous.

En effet, l'action du second acte se déroule sur un rivage entrecoupé d'arbres et de rochers. On voit, au fond, débarquer la flotte espagnole, au son des trompettes et des timbales. Il y a des guerriers aux ordres d'Alvar, qui dansent aussitôt qu'ils ont débarqué. Il y a aussi une belle Castillane dont le rôle, parmi les conquérants est assez bizarre. Elle a néanmoins sa part dans la joie générale, puisqu'elle chante les plaisirs de l'amour.

Volez, conquérans redoutables,
Allez remplir de grands destins :
Avec des armes plus aimables,
Nos triomphes sont plus certains.
Qu'ici d'une gloire immortelle
Chacun se couronne à son tour.
Guerriers, vous y portez l'empire d'Isabelle,
Nous y portons l'empire de l'Amour.

Carime survient pour livrer, dans un moment de fureur, celui qu'elle aime à l'ennemi. Alvar, frappé par sa beauté, lui tient d'abord un langage de salon élégant ; puis il sert sa haine et jure de tuer le Cacique.

La demeure du Cacique est le tableau du dernier acte.

Pendant que Digizé et Carime exhalent leur douleur si diverse dans la même plainte :

Amour, Amour, tes cruelles fureurs,
Tes injustes caprices
Ne cesseront-ils point de tourmenter les cœurs ?

Fais-tu de nos supplices
Tes plus chères douceurs ?
Nos tourments font-ils tes délices ?
Te nourris-tu de nos pleurs ?

le Cacique est désarmé par les guerriers d'Alvar. Fier et sombre, il ne veut pas se rendre. Il n'attend rien des fils du soleil. Il voudrait mourir avec Digizé qu'il aime. Son noble maintien frappe Colomb. Colomb déclare que dans cette nouvelle terre, on éprouve autant de courage et on trouve plus de vertu qu'en Europe.

La parole est donnée en dernier lieu à un natif qui chante l'universalité de l'amour :

Il n'est point de cœur sauvage
Pour l'amour ;
Et dès qu'on s'engage
En ce séjour,
C'est sans partage.
Point d'autres plaisirs
Que de douces chaînes :
Nos uniques peines
Sont nos vains désirs,
Quand des inhumaines
Causent nos soupirs.

Le dernier couplet est réservé à la jeune Castillane qui ouvre des horizons tout à fait nouveaux aux découvertes.

Voguons,
Parcourons
Les ondes ;
Nos plaisirs auront leur tour.
Découvrir
De nouveaux mondes,
C'est offrir
De nouveaux myrtes à l'Amour.

Plus loin que Phébus n'étend
Sa carrière,
Plus loin qu'il ne répand
Sa lumière,
L'Amour fait sentir ses feux
Soleil, tu fais nos jours ; l'amour les rend heureux.

Cette pièce, d'un goût douteux, est le règne de l'invraisemblance. Elle ne rachète sa fadeur que par sa brièveté. Néanmoins, la « Découverte du Nouveau-Monde » a de l'importance pour ce qui se rapporte à la psychologie de Rousseau. Il a vingt-sept ans lorsqu'il la compose. Il ignore l'existence des Encyclopédistes : il ignore que Paris l'attend. Aucune influence philosophique ou littéraire n'est venue à la traverse de son esprit. Son travail, pour médiocre qu'il soit, n'appartient qu'à lui seul. Or, ce jeune homme, au milieu de ses fictions enfiévrées et mélodieuses, est déjà porté à idéaliser la vie selon la nature, en l'opposant à la vie civilisée. L'innocence, la pureté, la vertu et la liberté sont les titres qui lui font honorer les peuples du Nouveau-Monde. Devant eux, comme elle pâlit, la lumière des Fils du Soleil !

La « Découverte du Nouveau-Monde » contient — plus qu'en germe — l'idée-maîtresse de Rousseau qui devait s'épanouir dans les « Discours », à la chaleur toute-puissante de sa dialectique formidable.

Voilà un élément pour démentir, en partie, ceux qui nous présentent J.-J. Rousseau sous la défroque d'un charlatan.

III

Les difficultés que Rousseau trouva dans le solfège lui inspirèrent le désir d'étudier les signes musicaux dans le but de les simplifier. « Il y avait longtemps « que j'avais pensé à noter l'échelle par chiffres, pour « éviter d'avoir toujours à tracer des lignes et portées « lorsqu'il fallait noter le moindre petit air. J'avais été « arrêté par les difficultés des octaves et par celles de « la mesure et des valeurs. Cette ancienne idée me « revint dans l'esprit, et je vis, en y repensant, que « ces difficultés n'étaient pas insurmontables. J'y rêvai « avec succès, et je parvins à noter quelque musique « que ce fût, par mes chiffres, avec la plus grande sim- « plicité. Dès ce moment je crus ma fortune faite et je « ne songeai qu'à partir pour Paris, ne doutant pas « qu'en présentant mon projet à l'Académie, je ne « fisse une révolution. [1] »

Il lut son mémoire à l'Académie de Lyon, le 22 avril 1742. Les commissaires qu'on lui donna ne savaient que fort peu la musique ; aussi, empruntant leur jugement aux croque-sol, pour lesquels la méthode d'exécuter par transposition était une non-valeur, ils se bornèrent à lui accorder un certificat louangeux. Rousseau s'en remit au public par un nouvel ouvrage intitulé : « Dissertation sur la musique moderne ». L'échec ne le rebute pas.

[1] « Confessions », Livre VI.

La même année, ayant gagné une fluxion de poitrine, des idées d'opéra lui reviennent, et dans les transports de la fièvre, il compose des chants, des duos, des chœurs. « Si l'on pouvait tenir registre des rêves d'un « fiévreux, quelles grandes et sublimes choses on ver- « rait sortir quelquefois de son délire.[1] » Sa longue convalescence lui donne le loisir de méditer son plan. « Je projetai, dans un ballet héroïque, trois sujets dif- « férents en trois actes détachés, chacun dans un diffé- « rent caractère de musique, et, prenant pour chaque « sujet les amours d'un poète, j'intitulai cet opéra les « Muses Galantes ». Mon premier acte, en genre de « musique forte, était « le Tasse »; le second, en genre « de musique tendre, était Ovide; et le troisième, inti- « tulé « Anacréon », devait respirer la gaieté du dithy- « rambe. Je m'essayai d'abord sur le premier acte et « je m'y livrai avec une ardeur qui, pour la première « fois, me fit goûter les délices de la verve dans la « composition. Un soir, près d'entrer à l'Opéra, me « sentant tourmenté, maîtrisé par mes idées, je remets « mon argent dans ma poche, je cours m'enfermer « chez moi; je me mets au lit, après avoir bien fermé « tous mes rideaux pour empêcher le jour d'y péné- « trer, et là, me livrant à tout l'œstre poétique et « musical, je composai rapidement, en sept ou huit « heures, la meilleure partie de mon acte. »[2]

La musique des « Muses Galantes » est perdue; la poésie survit et nous pouvons en juger.

Prologue. La scène représente le mont Parnasse.

[1] « Confessions », Livre VI.
[2] Ibid., Livre VII.

Apollon paraît sur son trône et les Muses sont assises à ses pieds. Apollon exalte la gloire des Muses qui goûtent les douceurs les plus pures, puisque ni l'ambition, ni les faux charmes de l'amour ne troublent leurs cœurs. Mais voilà que l'Amour, transporté sur le char de la Gloire, vient au milieu des Muses, qui s'effarouchent. Il les rassure et leur apprend que, sans lui, rien n'est beau, et que la gloire est moins grande sans amour. Amour invite les Muses à quitter leur désert stérile, à établir leur empire au milieu des hommes, où elles trouveront des héros à célébrer et des amants dignes d'elles.

La première entrée est à l'hommage d'Hésiode, qui se croit méprisé par Eglé. Celle-ci lui accorde le don des vers et une lyre. Un chœur de bergers et de bergères chante les charmes d'Euterpe.

La deuxième entrée est intitulée : à Ovide. La scène représente les jardins du poète : dans le fond, des montagnes parsemées de précipices et couvertes de neige. Ovide aime sans espoir Erithée qui se dérobe à lui. Elle veut servir Diane la chaste ; mais le bocage de la déesse retentit d'une musique qui l'embrase. Aussi, lorsque les Sarmates viennent l'inviter à prêter son serment à la déesse des forêts, Erithée se refuse et elle unit sa voix à celle d'Ovide pour chanter l'hymne de l'amour.

La troisième entrée, dédiée à Anacréon, est la plus jolie. La scène représente le péristyle du temple de Junon, à Samos. Polycrate et Anacréon attendent la procession des Sarmiennes. Chacun d'eux parle de l'objet de sa flamme, sans se douter qu'ils aiment tous

deux la belle Thémire. Thémire paraît sur le seuil du temple. Polycrate supplie Anacréon de lui céder la femme qu'il aime; mais le poète ne peut le faire.

Si ma flamme était volontaire
Je l'immolerais à l'instant :
Mais l'amour dans mon cœur n'en est pas moins sincère
Pour n'être pas toujours constant.
La gloire et la grandeur au gré de votre envie
Vous assurent les plus beaux jours ;
Mais que ferois-je de la vie,
Sans les plaisirs, sans les amours ?

Polycrate se flatte qu'en disant sa douleur, Thémise l'aimera.

C'est un tourment de n'aimer rien,
C'est un tourment d'aimer sans espérance,
Mais il est un suprême bien,
C'est de s'aimer d'intelligence.

C'est en vain. Thémire le repousse, car elle craint jusqu'aux nœuds assortis par l'amour.

... Sur les fleurs, d'une aile légère,
On voit voltiger les zéphirs.
Comme eux d'une ardeur passagère
Je voltige sur les plaisirs
D'une chaîne redoutable
Je veux préserver mon cœur;
L'amour m'amuserait comme un enfant aimable :
Je le crains comme un fier vainqueur.

Anacréon triomphe de Thémire par son langage charmant, clair, semé d'images fraîches, dont voici un exemple :

Si l'hiver dépare nos champs,
Est-ce à Flore de les défendre ?
S'il est des maux pour les amans
Est-ce à l'amour qu'il faut s'en prendre ?

Sans la neige et les orages,
Sans les vents et leurs ravages,
Les fleurs naîtroient en tout tems;
Sans la froide indifférence,
Sans la fière résistance,
Tous les cœurs seroient contents.

L'année que Jean-Jacques passa à Venise [1] — août 1743 à août 1744 — ne fut guère tranquille. L'ambassadeur de France, M. de Montaigu, s'arrangea de façon à ne point épargner les désagréments et les passe-droits à son secrétaire. Jean-Jacques eut de l'endurance aussi longtemps qu'il vit de l'humeur chez M. de Montaigu; lorsqu'il s'aperçut qu'il était l'objet de sa haine, il quitta le palais de l'ambassade. Son séjour à Venise fut agrémenté par le spectacle italien. En écoutant des barcarolles, il lui semble qu'il n'a jamais ouï chanter. Il s'engoue de l'opéra au point qu'ennuyé de babiller, manger et jouer dans les loges, il se dérobe à la compagnie, et s'en va seul... « Là, « enfermé dans ma loge, je me livrais, malgré la lon- « gueur du spectacle, au plaisir d'en jouir à mon aise « jusqu'à la fin. Un jour, au théâtre de Saint-Chrysos- « tome, je m'endormis et bien plus profondément « que je n'aurais fait dans mon lit. Les airs bruyants « et brillants ne me réveillèrent point; mais, qui pour- « rait exprimer la sensation délicieuse que me firent la « douce harmonie et les chants angéliques de celui « qui me réveilla! Quel réveil, quels ravissements, « quelle extase, quand j'ouvris au même instant les

[1] Cf. *Marc-Monnier.* « J.-J. Rousseau à l'étranger », Bibliothèque Universelle, nov. 1878. C. *Cérésole* « J.-J. Rousseau à Venise ».

« oreilles et les yeux. Ma première idée fut de me « croire en paradis. Ce morceau ravissant, que je me « rappelle encore et que je n'oublierai de ma vie, « commençait ainsi :

Conservami la bella
Che si m'accende il cor [1]

Venise donne à Jean-Jacques la mesure de son talent : de retour à Paris, il se met à la besogne et achève, en trois mois, son opéra, dont on exécute six morceaux chez M. de La Popelinière, qui était le Mécène de Rameau. Rameau, invité à l'audition, commença par adresser des éloges outrés au compositeur et finit par des apostrophes violentes. Ne pouvant admettre qu'une partie de l'ouvrage était d'un homme consommé dans l'art, et le reste d'un ignorant, il jugea Rousseau un pillard sans goût. Rousseau en appela au jugement de M. de Richelieu, qui le fit exécuter à grand chœur et à grand orchestre aux frais du roi. On comble l'auteur de flatteries. M. le Duc voulait faire donner cet ouvrage à Versailles, où, pourtant, l'acte du Tasse ne pouvait passer. Rousseau s'enferme chez lui, et, en moins de trois semaines, il fait un autre acte dont le sujet est Hésiode, inspiré par une muse.[2]

Les *Muses galantes* furent répétées à l'Opéra. Il y avait beaucoup de monde à la grande répétition et plusieurs morceaux furent très applaudis.[3]

L'avertissement placé comme en-tête aux *Muses Galantes* mérite un peu d'attention, par le fait que

[1] « Confessions », Livre VI.
[2] Ibid., Livre VII.
[3] Ibid., Livre VII.

l'auteur y proclame pour la première fois l'infériorité de la musique et de la poésie françaises, qu'il devait plus tard attaquer avec l'arme redoutable de son éloquence. Il s'y excuse aussi d'avoir composé des vers médiocres sur un genre mauvais. C'est une preuve de la force de l'habitude. Si nous n'avons garde d'oublier que la danse était la cheville ouvrière de l'Ancien Régime [1], nous comprendrons que Rousseau travaille des mois entiers à la composition d'un ballet.

IV

« L'hiver qui suivit la bataille de Fontenoy, il y eut « beaucoup de fêtes à Versailles, entre autres plu- « sieurs opéras au théâtre des Petites-Ecuries. De ce « nombre fut le drame de Voltaire intitulé *Princesse « de Navarre*, dont Rameau avait fait la musique, et « qui venait d'être changé et réformé sous le nom des « *Fêtes de Ramire*. Ce nouveau sujet demandait plu- « sieurs changements aux divertissements de l'ancien, « tant dans les vers que dans la musique. Il s'agissait « de trouver quelqu'un qui pût remplir ce double « objet. M. de Richelieu pensa à moi, me fit proposer « de m'en charger, et pour que je pusse examiner « mieux ce qu'il y avait à faire, il m'envoya séparé- « ment le poème et la musique. Avant toute chose, je « je ne voulus toucher aux paroles que de l'aveu de

[1] *Taine*. Op. cit.
[2] *Rousseau*. « Confessions », Livre VII.

« l'auteur, et je lui écrivis à ce sujet une lettre très « honnête et respectueuse comme il convenait. »

Il n'est guère utile d'examiner les *Fêtes de Ramire*, où d'ailleurs le travail de Rousseau se borna à « très peu de chose quant aux vers ». L'intérêt qui s'y rattache est purement historique. Deux grands hommes entrèrent dans la vie de Rousseau : le duc de Richelieu, qui en sortit aussitôt, et Voltaire. Voltaire adressa une réponse à Rousseau. Sa lettre est un document. Elle nous donne un aperçu de la triste dépendance des gens de lettres, dont le rôle était de travailler sur commande, à satisfaire les caprices de la cour. Comment le génie satisfait à la demande par des pièces médiocres qui le font rougir, c'est ce que la lettre que voici nous montre :

« 15 décembre 1745.

« Vous réunissez, Monsieur, deux talents qui ont « toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà déjà « deux bonnes raisons pour moi de vous estimer et de « chercher à vous aimer. Je suis fâché pour vous que « vous employiez ces deux talents à un ouvrage qui « n'en est pas trop digne. Il y a quelques mois que « M. le duc de Richelieu m'ordonna absolument de « faire en un clin d'œil une petite et mauvaise esquisse « de quelques scènes insipides et tronquées, qui de- « vaient s'ajuster à des divertissements qui ne sont « point faits pour elle. J'obéis avec la plus grande « exactitude ; je fis très vite et très mal. J'envoyai ce « misérable croquis à M. le duc de Richelieu, comp- « tant qu'il ne servirait pas, ou que je le corrigerais. « Heureusement il est entre vos mains, vous en êtes le

« maître absolu; j'ai perdu entièrement tout cela de « vue. Je ne doute pas que vous n'ayez rectifié toutes « les fautes échappées nécessairement dans une com- « position si rapide d'une simple esquisse, que vous « n'ayez suppléé à tout.

« ... Je sais très bien que tout cela est fort miséra- « ble, et qu'il est au-dessous d'un être pensant de faire « une affaire sérieuse de ces bagatelles; mais enfin, « puisqu'il s'agit de déplaire le moins qu'on pourra, il « faut mettre le plus de raison qu'on peut, même dans « un mauvais divertissement d'opéra. »

V

D'Alembert et Diderot qui, en 1749, venaient d'entreprendre le « Dictionnaire Encyclopédique », prièrent Rousseau de leur fournir des articles sur la musique. C'est un témoignage du renom de compositeur que Jean-Jacques avait acquis parmi les gens cultivés. En effet, lorsque, avec la « Lettre sur la Musique française », il en vint à la défense des Bouffons, nul ne contesta son autorité. L'arrivée des chanteurs italiens à Paris, en 1752, occasionna une discussion très vive entre les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française. Les premiers se réunissaient à l'Opéra, sous la loge de la reine; les autres sous la loge du roi; de là les dénominations de *coin du roi* et de *coin de la reine*, pour désigner l'un et l'autre parti. Les grands et les femmes soutenaient la musique française; les gens

de lettres et les artistes célèbres, la musique italienne.

Le *coin de la reine* dit ses raisons par la bouche du « Petit Prophète ». Dans ce pamphlet de Grimm, le célèbre Caffarelli [1] fait un songe. Il rêve d'être mené à l'Opéra de Paris par le petit prophète Bœmischbroda. Quand l'orchestre commence à jouer l'ouverture, Caffarelli imagine qu'on va dire le *miserere*, et il maudit son guide de l'avoir mené à un enterrement. Le dialogue est vif, pétillant, il a de l'esprit. Le public pardonna au « Petit Prophète » parce qu'il faisait rire, mais lorsque Rousseau s'avisa de parler raison, lorsqu'il combattit la poésie et la musique françaises par des arguments sans réplique, l'indignation se déchaîna au point que l'orchestre de l'Opéra forma le complot de l'assassiner à la sortie du spectacle. Les musiciens, toutefois, se bornèrent à brûler Rousseau en effigie et à lui souhaiter, faute d'exil, une lettre de cachet.

Rousseau, se réclamant de l'autorité d'un sage qui déclare que c'est au poète à faire de la poésie, au musicien à faire de la musique, mais au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre, parle en philosophe, en poète, en musicien. Il dit, en propres termes, qu'il est impossible de faire de la musique sur des paroles françaises, car la langue est tout à fait inapte à cela. Trois éléments composent la musique : le chant, l'harmonie et le mouvement. Le chant n'est que la langue rythmée. Le peuple qui a la langue la plus mélodieuse est celui qui aura la meilleure musique. En Europe, il y a une langue qui est surtout propre à la

[1] Caffarelli, célèbre chanteur italien que le roi fit venir de Naples pour amuser Mme la Dauphine pendant sa grossesse.

musique, c'est la langue italienne, sonore, douce, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre. Mais lorsqu'une langue n'a ni douceur, ni sonorité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la poésie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle. Tel est le défaut de la langue française qui entrave la marche de la musique. Ce défaut sans remède ne fait que s'accentuer lorsqu'on veut à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale.

Somme toute, il n'y a rien de bien neuf dans la thèse de Rousseau. Du moins, il est aisé de lui donner raison sur une vérité que l'on peut vérifier en ouvrant au hasard un auteur italien. Il est indéniable que la langue française n'a pas le rythme sonore de la langue italienne, et partant elle est peu propre à la poésie et à la musique. Voltaire, à qui les beautés de l'italien furent surtout révélées par Le Tasse et Métastase — l'œuvre lyrique de ce dernier est portée aux nues par les philosophes et les grandes dames de l'ancien régime — écrivait à Cesarotti : « La langue italienne dit ce qu'elle veut, la nôtre ne dit que ce qu'elle peut.» Grimm voyait deux espèces de damnations : une langue aussi ingrate pour la musique que la langue française, et pour un poète, d'être jugé par des oreilles françaises. Pour le même motif que le français n'est pas musical, il ne saurait être poétique. La raideur de la phrase, qui ne souffre pas l'inversion, entrave la prosodie. Qu'on ajoute l'abondance des voyelles muettes, la fréquence des diphtongues au son creux et des

syllabes nasales, et l'on conviendra que le français n'est pas naturellement forgé pour la poésie.

Si Rousseau avait traité son sujet avec plus de clarté et moins de passion véhémente, il n'aurait offensé personne. Tandis que la colère des Parisiens fut d'une violence extrême. Marmontel, après la lecture de l'ouvrage de Jean-Jacques, fit ces quatre vers :

A Rousseau qui répondra ?
Le public par des murmures,
Les polissons par des injures,
Et Rameau par un opéra !

Bref, on fit un tel tapage que les chanteurs — on les nommait bouffons — reprirent le chemin de l'Italie, en mars 1754. Rousseau ne désempare pas. Il décoche son dernier trait, d'une cinglante ironie, avec la « Lettre d'un symphoniste de l'Académie Royale de Musique à ses camarades d'orchestre ».

Le petit événement théâtral du 29 octobre 1754 donna raison à Rousseau. On joua à Fontainebleau, devant Louis XV, un opéra languedocien, *Daphnis et Alcimadure*. L'auteur de cette pastorale pille, comme de règle, le Tasse et Guarini, car on retrouve dans sa pièce *Aminta* et le *Pastor Fido*. Daphnis est amoureux d'Alcimadure, petite bergère très attachée à sa liberté. Jeannet, son frère, est dans les intérêts de Daphnis. Au premier acte il fait sa déclaration, qui est fort mal reçue. Dans le second, la bergère court le plus grand danger, car elle est poursuivie par un loup qui ravage la campagne. Daphnis la sauve sans que ses affaires de cœur aillent beaucoup mieux. Au troisième acte, Alcimadure se laisse fléchir en apprenant par Jeannet

que Daphnis s'est tué de désespoir. Jeannet en a menti. Daphnis paraît au bon moment pour consoler la bergère et assurer son bonheur.

La nouveauté qui charme, c'est qu'Alcimadure nous parle son beau langage méridional, qui est à lui seul une musique, au rythme caressant. Même la galanterie de Daphnis est touchante, tellement elle est naïve. Il dit, dans son beau dialecte :

Lou cél n'a qu'un soulél, ma pastoura n'a dous.

Où est la sonorité, où est la mélodie dans l'air suivant ? Est-ce que la traduction des vers en français ne leur ôte pas leur exquise fraîcheur ?

Poulido pastourélo
Perléto das amours,
De la roso noubélo
Esfaçats las coulous.
Perqué siets bous tan bélo
Yen tan amourous ?
Pulido pastourélo,
Perléto das amous,
Benque me siats cruélo
Y'en n'aymeray que bous.

Jolie bergerette
Perle des amours,
De la rose nouvelle
Vous effacez les couleurs.
Pourquoi êtes-vous si belle,
Et moi si amoureux ?
Jolie bergerette
Perle des amours,
Quoique vous me soyiez cruelle
Je n'aimerai que vous.

Grimm [1] n'a pas tort lorsqu'il accuse de surdité les Parisiens qui pensent qu'on peut traduire

So che il ciel non abbandona
L'innocenza e l'onesta [2],

par

Le ciel est le protecteur
De l'innocence et de l'honneur.

[1] Op. cit. t. III.

[2] « Buona figliola », comédie de Goldoni, jouée le 17 janvier 1771, à la « Comédie Italienne. »

CHAPITRE VI

Le Devin du Village

I. *Rousseau et son amour de la campagne. Séjour à Passy. Comment il écrivit son intermède.* — II. « *Le Devin du village.* » — III. *La pastorale. Que le succès du « Devin » s'explique comme une réaction contre le goût de l'époque. Méprise des imitateurs. Les pastorales de Sedaine, Lemonnier, Marmontel, Desfontaines.* — IV. *Le goût de l'idylle. La sensiblerie à la fin du XVIIIe siècle.* — V. *Rousseau refait les airs du « Devin ». Jean-Jacques musicieu et Glück. Les amours de Bastien et Bastienne.*

I

Diderot marque que le « Discours » qui remporta le prix de l'Académie de Dijon « prit tout par-dessus les nues et qu'il n'y eut pas d'exemple d'un succès pareil [1]». C'est pourtant alors, le lendemain de son succès, que Rousseau choisit un métier qui le fasse subsister et copie de la musique à tant la page. Il réforme sa parure ; il quitte les bas blancs, il pose l'épée, il

[1] « Confessions ». Livre VIII.

vend sa montre. Comme on lui a volé à propos sa garderobe en linge de très belle toile, il ne porte désormais que du linge commun assortissant au reste de son équipage. Dans cette tenue, négligée sans être malpropre, il paraît encore dans quelques salons de Paris : chez Mme Dupin, chez Mme d'Epinay, chez le baron d'Holbach. Il leur préfère pourtant les promenades en tête à tête avec Thérèse Levasseur, et les petits soupers à la croisée de sa fenêtre au quatrième, composés d'un quartier de gros pain, de quelques cerises, d'un morceau de fromage et d'un demi-setier de vin[1]. A Paris il ne rêve que campagne, horizons de lumière, prairies et arbres en fleurs. Avant de quitter définitivement la cohue urbaine, il va parfois à Marcoussis, où il loge chez le vicaire qui chante les airs que Rousseau compose, et souvent il séjourne à Passy. Ici, il est hôte de l'excellent M. Mussard, son compatriote et son parent. C'est un joaillier qui, « pour mettre un intervalle de repos et de jouissance entre le tracas de la vie et de la mort[2] », s'est fait bâtir une jolie retraite où il reçoit une société choisie. Pendant qu'il cultive sa conchyliomanie, ses invités font de la musique et des vers. Au sommet d'un jardin, il y avait un salon voûté ; ce fut là que Rousseau écrivit les premières scènes du *Devin du Village*.

« ... Au thé, je ne pus m'empêcher de montrer ces « airs à Mussard et à Mlle Duvernois, sa gouvernante, « qui était en vérité une très bonne et aimable fille. « Les trois morceaux que j'avais esquissés étaient le

[1] « Confessions ». Livre VIII.
[2] Ibid.

« premier monologue: « J'ai perdu mon serviteur »;
« l'air du devin: « L'amour croît s'il s'inquiète », et
« le dernier duo: « A jamais, Colin, je t'engage », etc.
« J'imaginais si peu que cela valût la peine d'être
« suivi que, sans les applaudissements et les encoura-
« gements de l'un et de l'autre, j'allais jeter au feu
« mes chiffons et n'y plus penser, comme j'ai fait tant
« de fois pour des choses au moins aussi bonnes; mais
« ils m'excitèrent si bien qu'en six jours mon drame
« fut écrit, à quelques vers près, et toute ma musique
« esquissée, tellement que je n'eus plus à faire à Paris
« qu'un peu de récitatif et tout le remplissage; et
« j'achevais le tout avec une telle rapidité qu'en trois
« semaines mes scènes furent mises au net et en état
« d'être représentées. »[1]

Cette pastorale-opéra est dédiée à M. Duclos, historiographe de France, l'un des Quarante de l'Académie française et de celle des Belles-Lettres. « Souffrez, Monsieur, que votre nom soit à la tête de cet ouvrage, qui, sans vous, n'eût point vu le jour. Ce sera ma première et unique dédicace: puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi. » Duclos se chargea de faire essayer l'ouvrage en laissant ignorer le nom de l'auteur, car Rousseau croyait le succès compromis si son nom paraissait sur l'affiche. Il plut beaucoup au public. M. de Cury, intendant des menus, le demanda pour le faire jouer à la Cour. Sur le refus de Duclos, M. le duc d'Aumont intervint. Il fallut céder à l'autorité. Rousseau assista à la dernière répétition et fut

[1] « Confessions ». Livre VIII.

content de l'orchestre et des acteurs: Jelyotte faisait Colin, Mlle Fel, Colette; Cuvilier, le Devin. Le lendemain, après avoir déjeuné au café du Grand Commun, où un officier débita de bonne foi une série de mensonges sur l'auteur de la pièce, Jean-Jacques assista à la grande représentation, à Fontainebleau. Il occupait une loge vis-à-vis de celle du roi et de Mme de Pompadour. Sa perruque ronde et mal peignée, ses habits négligés le mirent, un instant, mal à son aise. « Dès la première scène, qui véritablement est d'une « naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges « un murmure de surprise et d'applaudissements jus- « qu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermen- « tation croissante alla bientôt au point d'être sensi- « ble dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Mon- « tesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. « A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut « à son comble. J'entendais autour de moi un chucho- « tement de femmes qui me semblaient belles comme « des anges, et qui s'entredisaient à demi-voix: « Cela « est charmant, cela est ravissant; il n'y a pas un « son là qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner « de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut « moi-même jusqu'aux larmes, et je ne les pus conte- « nir, au premier duo, en remarquant que je n'étais « pas seul à pleurer... Je me livrai au plaisir de savou- « rer ma gloire... J'ai vu des pièces exciter de plus « vifs transports d'admiration, mais jamais une ivresse « aussi pleine, aussi douce, aussi touchante régner « dans tout un spectacle, et surtout à la cour, un jour « de première représentation. Ceux qui ont vu celle-

« là doivent s'en souvenir, car l'effet en fut unique. »[1]

Ce fut un véritable délire. Jelyotte écrivit à Rousseau : « Toute la journée, Sa Majesté ne cesse de chan-« ter, avec la voix la plus fausse de son royaume : « J'ai « perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur. »

Pendant le carnaval de 1753, le *Devin* fut joué à Paris, où il excita un enthousiasme égal à celui de la Cour. Pas un seul des encyclopédistes ne marchanda des éloges à Jean-Jacques, auquel ils tenaient pourtant rigueur à cause de sa conduite en harmonie avec des principes opposés aux leurs. Marmontel parle à plusieurs reprises des charmes du *Devin*. « Rousseau nous chantait au clavecin les *airs* qu'il avait composés. Nous en étions charmés.[2] »

En 1773, l'admiration continue. Diderot exclame : « Que ne pardonnerait-on pas à Jean-Jacques en faveur du *Devin du Village* ! » Chamfort rapporte ce dialogue[3] : « On disait de Rousseau : C'est un hibou. — Oui, dit quelqu'un, mais c'est celui de Minerve, et quand je sors du *Devin du Village*, j'ajouterais, déniché par les Grâces. »

L'auteur ayant refusé d'agréer une pension du roi, celui-ci lui fit remettre cent louis. Mme de Pompadour donna le *Devin*, où elle fit elle-même le rôle de Colin. Ravie de la pièce, elle donna cinquante louis à l'auteur. Rousseau vendit sa pièce à l'Opéra, à la condition d'y avoir ses entrées à perpétuité. Il se vit choyé, adulé par un public qui, à l'instar de Voltaire,

[1] « Confessions », livre VIII.
[2] Ibid.
[3] « Caractères et anecdotes. »

se laissait séduire par

> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs
> De cent plaisirs font un plaisir unique.

Rousseau appelle modestement le *Devin du Village* un intermède, savoir une pièce de musique et de danse que l'on insère entre les actes d'une grande pièce, pour égayer et reposer l'esprit du spectateur attristé par le tragique, ou tendu sur de grands intérêts.[1] Son intérêt ravit parce qu'il est d'une extrême simplicité. Une naïveté campagnarde se dégage de Colin et Colette, et le décor d'une place de village sied au jeu innocent du devin qui raccommode les boudeurs en consultant leurs yeux qui sont tout son grimoire. Le ton des personnages est en harmonie avec leur caractère. Il est imprégné d'une saveur agreste qui dut surprendre agréablement des spectateurs dont le goût était affaibli par l'excès d'une nourriture savante. Le sentiment remplace le merveilleux[2]; les hommes chassent les dieux de la scène. Au barbare fracas d'une hybride cohue qui encombrait la scène, suivirent les véritables accents de la douleur et de la tendresse.

[1] *Rousseau.* « Dictionnaire de musique. »
[2] *Algarotti.* « Saggio sull' opera. »

II

LE DEVIN DU VILLAGE

Le Théâtre représente d'un côté la maison du Devin ; de l'autre, des arbres et des fontaines ; et dans le fond, un hameau.

SCÈNE I.

COLETTE, soupirant, et s'essuyant les yeux de son tablier.

J'ai perdu tout mon bonheur;
J'ai perdu mon serviteur ;
Colin me délaisse.

Hélas ! il a pu changer!
Je voudrois n'y plus songer :
J'y songe sans cesse.

J'ai perdu mon serviteur ;
J'ai perdu tout mon bonheur;
Colin me délaisse.

Il m'aimoit autrefois, et ce fut mon malheur.
Mais quelle est donc celle qu'il me préfère ?
Elle est donc bien charmante ! Imprudente bergère !
Ne crains-tu point les maux que j'éprouve en ce jour ?
Colin m'a pu changer ; tu peux avoir ton tour.

Que me sert d'y rêver sans cesse ?
Rien ne peut guérir mon amour.
Et tout augmente ma tristesse.

J'ai perdu mon serviteur ;
J'ai perdu tout mon bonheur ;

Colin me délaisse.
Je veux le haïr... je le dois...
Peut-être il m'aime encor... Pourquoi me fuir sans cesse ?
Il me cherchoit tant autrefois !
Le Devin du canton fait ici sa demeure ;
Il sait tout ; il saura le sort de mon amour ;
Je le vois, et je veux m'éclairer en ce jour.

SCÈNE II.

LE DEVIN, COLETTTE.

Tandis que le Devin s'avance gravement, Colette compte dans sa main de la monnoie, puis elle la plie dans un papier, et la présente au Devin, après avoir un peu hésité à l'aborder.

COLETTE, d'un air timide.

Perdrai-je Colin sans retour ?
Dites-moi s'il faut que je meure.

LE DEVIN, gravement.

Je lis dans votre cœur, et j'ai lu dans le sien.

COLETTE.

O dieux !

LE DEVIN.

Modérez-vous.

COLETTE.

Eh bien ?

Colin...

LE DEVIN.

Vous est infidèle.

COLETTE.

Je me meurs.

LE DEVIN.

Et pourtant il vous aime toujours.

COLETTE, vivement.

Que dites-vous ?

LE DEVIN.

Plus adroite et moins belle,
La dame de ces lieux...

COLETTE.

Il me quitte pour elle !

LE DEVIN.

Je vous l'ai déjà dit, il vous aime toujours.

COLETTE, tristement.

Et toujours il me fuit !

LE DEVIN.

Comptez sur mon secours.
Je prétends à vos pieds ramener le volage.
Colin veut être brave, il aime à se parer :
Sa vanité vous a fait un outrage
Que son amour doit réparer.

COLETTE.

Si des galants de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah ! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours !

Mise en riche demoiselle,
Je brillerois tous les jours ;
De rubans et de dentelle
Je chargerois mes atours.

Pour l'amour de l'infidèle
J'ai refusé mon bonheur ;
J'aimois mieux être moins belle
Et lui conserver mon cœur.

LE DEVIN.

Je vous rendrai le sien, ce sera mon ouvrage.
Vous, à le mieux garder appliquez tous vos soins ;
Pour vous faire aimer davantage,
Feignez d'aimer un peu moins.

L'amour croît, s'il s'inquiète ;
Il s'endort, s'il est content :
La bergère un peu coquette
Rend le berger plus constant.

COLETTE.

A vos sages leçons Colette s'abandonne.

LE DEVIN.

Avec Colin prenez un autre ton.

COLETTE.

Je feindrai d'imiter l'exemple qu'il me donne.

LE DEVIN.

Ne l'imitez pas tout de bon ;
Mais qu'il ne puisse le connoître.
Mon art m'apprend qu'il va paroître;
Je vous appellerai quand il en sera temps.

SCÈNE III.

LE DEVIN.

J'ai tout su de Colin, et ces pauvres enfants
Admirent tous les deux la science profonde
Qui me fait deviner tout ce qu'ils m'ont appris.
Leur amour à propos en ce jour me seconde ;
Et les rendant heureux, il faut que je confonde
De la dame du lieu les airs et les mépris.

SCÈNE IV.

LE DEVIN, COLIN.

COLIN.

L'amour et vos leçons m'ont enfin rendu sage.
Je préfère Colette à des biens superflus :
Je sus lui plaire en habit de village,
Sous un habit doré qu'obtiendrois-je de plus ?

LE DEVIN.

Colin, il n'est plus temps, et Colette t'oublie.

COLIN.

Elle m'oublie, ô ciel! Colette a pu changer!

LE DEVIN.

Elle est femme, jeune et jolie ;
Manqueroit-elle à se venger ?

COLIN.

Non, Colette n'est point trompeuse,
Elle m'a promis sa foi :
Peut-elle être l'amoureuse
D'un autre berger que moi ?

LE DEVIN.

Ce n'est point un berger qu'elle préfère à toi,
C'est un beau monsieur de la ville.

COLIN.

Qui vous l'a dit ?

LE DEVIN, avec emphase.

Mon art.

COLIN.

Je n'en saurois douter.
Hélas ! qu'il m'en va coûter
Pour avoir été trop facile (*) !
Aurois-je donc perdu Colette sans retour.

LE DEVIN.

On sert mal à la fois la fortune et l'amour.
D'être si beau garçon quelquefois il en coûte.

(*) On lit dans l'édition de Genève, et dans toutes celles qui ont été faites postérieurement sans exception,

Pour avoir été trop facile
A m'en laisser conter par les dames de cour ?

mais ce dernier vers n'est dans aucune édition antérieure, à partir de l'édition originale de 1753, il n'est point dans la partition gravée en 1754 ; enfin, il n'est point dans le manuscrit autographe de cette partition déposé à la bibliothèque de la Chambre des Députés. Voilà bien assez de raisons pour décider la suppression de ce vers, quelle que soit la cause de son insertion dans l'édition de Genève qui fait autorité en tant d'autres points.

COLIN.

De grâce, apprenez-moi le moyen d'éviter
Le coup affreux que je redoute.

LE DEVIN.

Laisse-moi seul un moment consulter.

(Le Devin tire de sa poche un livre de grimoire et un petit bâton de Jacob, avec lesquels il fait un charme. De jeunes paysannes, qui venoient le consulter, laissent tomber leurs présents, et se sauvent tout effrayées en voyant ses contorsions.)

LE DEVIN.

Le charme est fait. Colette en ce lieu va se rendre.
Il faut ici l'attendre.

COLIN.

A l'apaiser pourrai-je parvenir?
Hélas! voudra-t-elle m'entendre?

DE DEVIN.

Avec un cœur fidèle et tendre
On a droit de tout obtenir.

(A part.)

Sur ce qu'elle doit dire allons la prévenir.

SCÈNE V.

COLIN.

Je vais revoir ma charmante maîtresse.
Adieu, châteaux, grandeurs, richesse,
Votre éclat ne me tente plus.
Si mes pleurs, mes soins assidus,
Peuvent toucher ce que j'adore,
Je vous verrai renaître encore,[1]
Doux moments que j'ai perdus.

Quand on sait aimer et plaire,
A-t-on besoin d'autre bien?
Rends-moi ton cœur, ma bergère,
Colin t'a rendu le sien.

Mon chalumeau, ma houlette,
Soyez mes seules grandeurs;
Ma parure est ma Colette,
Mes trésors sont ses faveurs.

Que de seigneurs d'importance
Voudroient bien avoir sa foi!
Malgré toute leur puissance,
Ils sont moins heureux que moi.

SCÈNE VI.

COLIN; COLETTE, parée.

COLIN, à part.

Je l'aperçois... Je tremble en m'offrant à sa vue...
... Sauvons-nous... Je la perds si je fuis...

COLETTE, à part.

Il me voit... Que je suis émue!
Le cœur me bat...

COLIN.

Je ne sais où j'en suis.

COLETTE.

Trop près, sans y songer, je me suis approchée.

COLIN.

Je ne puis m'en dédire, il la faut aborder.
(A Colette d'un ton radouci, et d'un air moitié riant, moitié embarrassé.)
Ma Colette... êtes-vous fachée?
Je suis Colin, daignez me regarder.

COLETTE, osant à peine jeter les yeux sur lui.

Colin m'aimoit, Colin m'étoit fidèle:
Je vous regarde, et ne vois plus Colin.

COLIN.

Mon cœur n'a point changé; mon erreur trop cruelle
Venoit d'un sort jeté par quelque esprit malin:
Le Devin l'a détruit; je suis, malgré l'envie,
Toujours Colin, toujours plus amoureux.

COLETTE.

Par un sort à mon tour je me sens poursuivie.
Le Devin n'y peut rien.

COLIN.

Que je suis malheureux !

COLETTE.

D'un amant plus constant...

COLIN.

Ah! de ma mort suivie
Votre infidélité...

COLETTE.

Vos soins sont superflus ;
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

Ta foi ne m'est point ravie ;
Non, consulte mieux ton cœur :
Toi-même en m'ôtant la vie,
Tu perdrois tout ton bonheur.

COLETTE.

(A part.) (A Colin.)

Hélas ! Non, vous m'avez trahie,
Vos soins sont superflus ;
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

C'en est donc fait ; vous voulez que je meure ;
Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.

COLETTE, rappelant Colin qui s'éloigne lentement.

Colin !

COLIN.

Quoi ?

COLETTE.

Tu me fuis ?

COLIN.

Faut-il que je demeure
Pour vous voir un amant nouveau ?

DUO.

COLETTE.

Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire,
Mon sort combloit mes désirs.

COLIN.

Quand je plaisois à ma bergère,
Je vivois dans les plaisirs.

COLETTE.

Depuis que son cœur me méprise,
Un autre a gagné le mien.

COLIN.

Après le nœud doux qu'elle brise,
Seroit-il un autre bien ?
(D'un ton pénétré.)
Ma Colette se dégage !

COLETTE.

Je crains un amant volage.

(Ensemble.)

Je me dégage à mon tour.
Mon cœur devenu paisible,
Oublîra, s'il est possible,
Que tu lui fus { cher / chère } un jour.

COLIN.

Quelque bonheur qu'on me promette
Dans les nœuds qui me sont offerts,
J'eusse encore préféré Colette
A tous les biens de l'univers.

COLETTE.

Quoiqu'un seigneur jeune, aimable,
Me parle aujourd'hui d'amour,
Colin m'eût semblé préférable
A tout l'éclat de la cour.

COLIN, tendrement.

Ah ! Colette !

COLETTE, avec un soupir.

Ah ! berger volage,
Faut-il t'aimer malgré moi !

(Colin se jette aux pieds de Colette; elle lui fait remarquer à son chapeau un ruban fort riche qu'il a reçu de la dame. Colin le jette avec dédain. Colette lui en donne un plus simple dont elle étoit parée, et qu'il reçoit avec transport.)

(Ensemble).

je t'engage
A jamais Colin {
t'engage
{ Mon { ma
cœur et foi.
{ Son { sa
Qu'un doux mariage
M'unisse avec toi.
Aimons toujours sans partage ;
Que l'amour soit notre loi.
A jamais, etc.

SCÈNE VII.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

LE DEVIN.

Je vous ai délivrés d'un cruel maléfice !
Vous vous aimez encor malgré les envieux.

COLIN.

(Ils offrent chacun un présent au Devin.)

Quel don pourroit jamais payer un tel service !

LE DEVIN, recevant des deux mains.

Je suis assez payé si vous êtes heureux.
Venez, jeunes garçons, venez, aimables filles,
Rassemblez-vous, venez les imiter ;
Venez, galants bergers, venez, beautés gentilles,
En chantant leur bonheur apprendre à le goûter.

SCÈNE VIII.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE, garçons et filles du village.

CHŒUR.

Colin revient à sa bergère;
Célébrons un retour si beau.
Que leur amitié sincère
Soit un charme toujours nouveau.
Du Devin de notre village
Chantons le pouvoir éclatant:
Il ramène un amant volage,
Et le rend heureux et constant.

(On danse).

ROMANCE.

COLIN.

Dans ma cabane obscure
Toujours soucis nouveaux;
Vent, soleil, ou froidure,
Toujours peine et travaux.
Colette, ma bergère,
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie,
Retournant chaque soir,
Chaque soir plus chérie,
Je viendrai te revoir;
Du soleil dans nos plaines
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre amour.

(On danse une pantomime.)

LE DEVIN.

Il faut tous à l'envi
Nous signaler ici:
Si je ne puis sauter ainsi,
Je dirai pour ma part une chanson nouvelle.

(Il tire une chanson de sa poche.)

I.

L'art à l'Amour est favorable,
Et sans art l'Amour sait charmer ;
A la ville on est plus aimable,
Au village on sait mieux aimer.
Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un enfant, c'est un enfant.

COLIN, avec le chœur répète le refrain.

Ah ! pour l'ordinaire
L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un enfant, c'est un enfant.
(Regardant la chanson.)

Elle a d'autres couplets ! je la trouve assez belle.

COLETTE, avec empressement.

Voyons, voyons ; nous chanterons aussi.
(Elle prend la chanson).

II.

Ici de la simple nature
L'Amour suit la naïveté ;
En d'autres lieux, de la parure
Il cherche l'éclat emprunté.
Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un enfant, c'est un enfant.

CHŒUR

C'est un enfant, c'est un enfant.

COLIN

III

Souvent une flamme chérie
Est celle d'un cœur ingénu ;
Souvent par la coquetterie
Un cœur volage est retenu.

Ah! pour l'ordinaire, etc.
(A la fin de chaque couplet le chœur répète toujours ce vers :)
C'est un enfant, c'est un enfant.

LE DEVIN.

IV.

L'Amour, selon sa fantaisie,
Ordonne et dispose de nous;
Ce Dieu permet la jalousie,
Et ce Dieu punit les jaloux.
Ah ! pour l'ordinaire, etc.

COLIN.

V.

A voltiger de belle en belle,
On perd souvent l'heureux instant;
Souvent un berger trop fidèle
Est moins aimé qu'un inconstant.
Ah ! pour l'ordinaire, etc.

COLETTE.

VI.

A son caprice on est en butte,
Il veut les ris, il veut les pleurs ;
Par les... par les...

COLIN, lui aidant à lire.

Par les rigueurs on le rebute.

COLETTE.

On l'affoiblit par les faveurs.
(Ensemble).
Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guère
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un enfant, c'est un enfant.

CHŒUR

Ç'est un enfant, c'est un enfant.
(On danse).

COLETTE.

Avec l'objet de mes amours,
Rien ne m'afflige, tout m'enchante ;
Sans cesse il rit, toujours je chante :
C'est une chaîne d'heureux jours.
Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante !
Tel, au milieu des fleurs qui brillent sur son cours,
Un doux ruisseau coule et serpente.
Quand on sait bien aimer, que la vie est charmante !
(On danse).

COLETTE.

Allons danser sous les ormeaux,
Animez-vous, jeunes fillettes :
Allons danser sous les ormeaux ;
Galants, prenez vos chalumeaux.
(Les villageoises répètent ces quatre vers).

COLETTE.

Répétons mille chansonnettes ;
Et, pour avoir le cœur joyeux,
Dansons avec nos amoureux ;
Mais n'y restons jamais seulettes.
Allons danser sous les ormeaux, etc.

LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, etc.

COLETTE.

A la ville on fait bien plus de fracas ;
Mais sont-ils aussi gais dans leurs ébats ?
Toujours contents,
Toujours chantants ;
Beauté sans fard,
Plaisir sans art :
Tous leurs concerts valent-ils nos musettes ?
Allons danser sous les ormeaux, etc.

LES VILLAGEOISES.

Allons danser sous les ormeaux, etc.

Editions du « Devin du Village »

---

1. *Le Devin du Village.* Intermède par J.-J. Rousseau. Paris, s. d.; 4°, musique gravée par J.-A. Mégevand.
2. *Le Devin du Village*, sans nom d'impr., 1753, 8°. Paris, Vve Delormel et fils, 1753, 4°.
3. *Le Devin du Village.* Paris, sans nom d'impr., 1754, 8°.
4. — — » » » » 1756, 8°.
5. — — La Haye. P. Gosse, junior, 1760, 8°.
6. *Le Devin du Village*, [in one act, and in verse, with the music]. Genève, 1760, 8°.
7. *Le Devin du Village* [dans Nouveau Théâtre de la Foire, ou recueil de pièces, parodies et opéra-comiques, représentés sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, depuis son établissement jusqu'à présent]. Année 1761. Paris, 1763, T. V, 8°.
8. *Le Devin du Village.* Paris, Chr. Ballard, 1763, 8°.
9. *Le Devin du Village.* Tempe. Paris, 1765, 4°.
10. *The Cunning-Man*, a musical entertainment in two acts [Translated by Ch. Burney]. Londres, 1766, 8°.
11. *Le Devin du Village.* Copenhague, Ch. Philibert, 1767, 8°.
12. — — S. n. d'impr., 1768, 8°.
13. — — Paris, P.-R.-C. Ballard, 1770, 8°.
14. — — Paris, Vve Duchesne, 1770, 12°.
15. — — Paris, P.-R.-C. Ballard, 1772, 8°.
16. — — Paris (Lyon), Castaud, 1774, 8°.
17. — — Troyes, Gobelet, an VII, 1799, 8°.
18. — — Paris, Fages, an IX, 1801, 8°.
19. — — Paris, Dalibon, 1825, 8°.

    Cf. Quérard « France Littéraire », p. 195 et 196.
20. Fragments de *Daphnis et Chloé,* paroles de M***, musique de J.-J. Rousseau, suivis de *Six airs nouveaux du Devin du Village*, Paris, 1779.
21. *The Cunning-Man.* (Dans : A collection of the most estimed farces and entertainments performed on the British Stage. A new edition, 6 vol.). Edimbourg, 1786.

22. *Le Devin du Village.* Amsterdam, 1787.
23. *Le Devin du Village,* dans : « Théâtre contemporain illustré ». Paris, [1852-67].
24. Ouverture zu *Le Devin du Village*, neu instrumentiert und bearbeitet von H. Schwartz, Leipzig, 1906.
25. Gesang und Tanzstücke aus *Le Devin du Village* neu instrumentiert und bearbeitet von H. Schwartz. Leipzig, 1906.
26. Airs du *Devin du Village.* Paris, 1907. [La Musique pour tous].

III

En mettant en vogue le drame pastoral, Rousseau n'est que l'héritier d'une lignée de poètes qui demandent des couleurs et de l'émotion à la vie en pleine nature. Pétrarque renoue la tradition dès le XIVe siècle : mais c'est à Sanazzaro et au Tasse que la poésie pastorale doit surtout son riche épanouissement. L'*Arcadie* et l'*Amynte* sont des chefs-d'œuvre d'une beauté exceptionnelle. Au XVIIIe siècle ce genre fait rage. Dans les drames de Métastase, la vie rustique est encore fardée. Elle est représentée par un poète de cour qui la voit de loin à travers un lyrisme assez conventionnel. D'ailleurs, le passage de la pastorale imaginaire à celle réelle ne pouvait être que lent et graduel. Les paysannes sont encore longtemps pomponnées comme à l'Opéra, dans les *Jardins d'Armide.* Plus d'une bergère avait une robe à paniers et des brodequins de soie. Le langage de ces paysannes et de ces bergères poudrées est à l'avenant. Le calendrier du théâtre s'obstine à garder des noms tels que Ti-

mante, Oronte, Mondor, dont il affuble de naïfs bergers. La chasse pastorale exhibe son cortège de nymphes, même après que les chœurs villageois lui ont succédé. Il s'en faut avant que les Colas, les Bastien, les Sylvie et les Babette, épurés du jargon d'Olympe, disent leur chagrin et leur joie dans l'adorable langue du terroir.

Pendant que la bergère Silvie[1] dort enchaînée par des guirlandes de fleurs, de petits songes en taffetas blanc voltigent autour d'elle. Les processions des Grâces, des Ris et des Jeux tiennent longtemps encore la première place dans les divertissements. S'ils plaisent, c'est que pour désennuyer une assemblée d'oisifs, il faut de la frivolité très frêle et très papillonnante.

Le succès du *Devin* n'est pourtant pas un phénomène, si on le place sous son vrai jour. Paris, au XVIII[e] siècle, est un vaste salon. « Il faut cent mille roses « pour faire une once de cette essence unique qui sert « aux rois de Perse; tel est ce salon, mince flacon « d'or et de cristal ; il contient la substance d'une « végétation humaine. Pour le remplir, il a fallu « d'abord qu'une grande aristocratie transplantée en « serre chaude et, désormais stérile de fruits, ne portât « plus que des fleurs; ensuite, que dans l'alambic « royal, toute sa sève épurée se concentrât en quelques « gouttes d'arome.[2] » Quoi d'étonnant si cette société

[1] « Hylas et Silvie », pastorale en un acte et en vers, par M. Rochon de Chabannes : jouée le 10 déc. 1768 à la Comédie Française.

[2] *Taine*. « Op. cit., » chap. II.

aspire avec volupté l'air embaumé de la montagne? Faut-il nous émerveiller si des duchesses font un accueil bruyant à la bergère en sabots, au paysan en veste de futaine et si des princes du sang claquent à une amourette villageoise? Voilà que le farouche Jean-Jacques devient en un soir populaire, parce qu'il est le père de Colette. L'air de Colin: « Je vais revoir ma charmante maîtresse », et surtout l'air: « Dans ma cabane obscure » retentissent partout. L'engouement s'accroît petit à petit. On reprend le *Devin du Village* tous les ans. Il reste, d'ailleurs, au répertoire, comme le modèle des intermèdes, jusqu'en 1828.

Alors — c'est Berlioz[1] qui s'offre le malin plaisir de nous le raconter — au moment où Colette fredonnait son chagrin, une énorme perruque poudrée vint s'abattre à ses pieds. Et cela signifiait que le règne des amours champêtres et de la bagatelle pathétique était passé. Il fallait un autre spectacle au peuple qui avait vu la Révolution et l'Empire.

Plusieurs écrivains s'exercent à des pièces à la façon de Jean-Jacques. Ils le font avec entrain, tellement cela leur semble une chose courante. Mais le public, qui ne s'apitoye pas sur leur méprise, les siffle avec transport. Du *Devin*, ils imitent surtout la partie qui est à blâmer, savoir la scène VIIIe. Le joli refrain

> L'amour ne sait guère
> Ce qu'il permet, ce qu'il défend
> C'est un enfant, c'est un enfant.

perd son charme à force d'être répété à la fin des couplets que le devin égrène et que Colette multiplie

[1] « Op. cit. ».

sans désemparer. Les rimeurs pensèrent que pour l'opéra rustique, il suffisait de faufiler avec des airs l'action et de la couper par des danses-pantomimes assorties. L'accessoire devint l'essentiel, la pantomime occupa le centre de l'action.

Quelques pièces ont un air de famille avec le *Devin du Village* et méritent de paraître à sa suite.

Il y a quatre personnages dans la pastorale de Sedaine, *Les Sabots* [1]. Un vieux fermier, Lucas ; Colin, berger du canton ; Babet, petite paysanne, et Mathurine, sa mère. Lucas demande Babet à Mathurine, raisonnable personne qui veut que sa fille choisisse elle-même son mari. Colin est gentil, serviable ; il aime de tout son cœur Babet, mais il est si timide qu'il mourrait sans lui rien dire. L'air : « Eh ! pourquoi ne puis-je donc pas » est exquis, de même que la chanson de Babet sous le cerisier. Lucas gourmande Colin, dont la bêtise consiste à vouloir obliger les gens. Il risque de perdre son argent en le prêtant à des miliciens de passage, de se noyer pour rattraper du linge que le courant emporte. Le véritable grief de Lucas, c'est que Colin est son rival heureux. Sedaine a le talent de crayonner avec quelques traits la physionomie d'un personnage.

La *Meunière de Gentilly* [2] est une imitation de la pastorale « Rose et Colas », de Sedaine. La fille de la meunière est amoureuse d'un garde. Sa mère veut lui faire épouser son voisin, le vieux meunier Jean le

[1] Jouée le 26 oct. 1768 à la « Comédie Italienne ».

[2] *M. Lemonnier.* Jouée le 13 octobre 1768 à la « Comédie Italienne ».

Blanc. Pour effrayer le meunier et la meunière, le garde fait, la nuit, le revenant. Un grenadier revient au village et il braverait le revenant, si le récit des souffrances qu'endure la jeune fille ne le poussait à persuader la meunière de faire le mariage.

Le sujet de *Lucinde* [1] est touchant. Deux jeunes personnes, qui s'aiment d'une belle passion, vont se marier. Le jour de la noce, Blaise, le père nourricier de la jeune mariée, lui révèle qu'elle n'est pas la fille du riche fermier Timante, car elle a été substituée à cette fille morte en nourrice. L'auteur anonyme aurait pu tirer meilleur parti des situations poignantes et fixer en quelques lignes ce drame serré. Qu'on juge du ton faux de la pièce par ce quatrain que Blaise chante en pleurant :

Quitter ces beaux habits !
Retourner au village !
Y presser mon laitage !
Y garder mes brebis !

Grimm a raison de dire « qu'un homme aussi sensé que Blaise ne peut attacher le malheur de Lucile à quitter de beaux habits et que les deux derniers vers renferment des images riantes et agréables de l'innocence de la vie champêtre, lorsqu'il fallait en rappeler la dureté.[2] »

Thémire [3], dee Sedaine, est une simple pastorale sans intrigue et par conséquent sans catastrophe. Il y a trois acteurs : l'amoureux, le père et la fille, laquelle

[1] Jouée le 5 janv. à la « Comédie Italienne ».
[2] « Op. cit. » Tome VI.
[3] Tirée de l'églogue *Ismène* de Fontenelle.

tout en aimant ce berger, ne peut souffrir le nom d'amour. Il ne se passe rien dans l'*Orpheline villageoise*, qui a dix scènes. Il est vrai que la pastorale n'est qu'une jolie bagatelle. Mais il faut que la bagatelle passionne les spectateurs, ne fût-ce que par un très petit nombre de mouvements. C'est pourquoi *Zémire et Azor* [1] nous charme autant que le récit de *La Belle et la Bête* [2] dont il est tiré. Et pourtant, ce n'est qu'un conte de nourrice.

La scène du *Billet de mariage* [3] est dans un village où il y a deux cousines : l'une coquette, c'est Babet ; l'autre naïve, c'est Rose. Elles aiment chacune à sa guise Colin, garde-chasse. Un prince s'égare à la chasse ; il rencontre la petite coquette qui lui offre son goûter. Pendant qu'il le savoure, Babet l'amuse avec son caquetage. Le prince veut l'aider à se marier, et, après s'être assuré qu'elle ne sait pas lire, il lui confie un billet qu'elle doit remettre au capitaine des chasses. Le billet ordonne au capitaine de marier sans délai Colin à celle qui lui remettra cet ordre. Babet confie ce billet à sa cousine qui sait lire. Or, c'est elle la véritable amoureuse de Colin, tandis que l'inconstante Babet s'arrangerait tout aussi bien avec Lubin. Le prince arrive pour simplifier les choses et faire deux noces au lieu d'une.

Avec la *Rosière de Salency* [4], les défauts de la pastorale s'accentuent. Nous sommes en pleine idylle lan-

[1] *Marmontel.* Jouée à Paris, le 16 déc. 1771.
[2] *Mme Leprince de Beaumont.* « Magasin des Enfants ».
[3] *Desfontaines.* Joué à Paris le 31 octobre 1772.
[4] *Masson-Grétry.* Jouée pour la première fois, le 28 fév. 1774, à la Comédie Italienne.

guissante. Des écrivains prirent ce simple genre trop à la légère, si bien qu'en 1776, vingt ans après le *Devin du Village*, il est complètement dénaturé.

IV

Les auteurs représentaient une époque où le naturel n'était pas de mise. Le sentiment a des élans, des gestes imprévus, des sanglots, des cris de colère, et le XVIIIe siècle salonnier devait les proscrire et considérer les gens qui se payaient le luxe d'une passion ou d'un regret, comme des malappris. Le code mondain réglait les gestes, le regard, la conversation, les révérences, les adieux, la vie et la mort. Les gens étaient artificiels de la tête aux pieds. Le badinage leur tenait lieu d'esprit, la galanterie, de cœur. Lorsque, lassé de raffinement, on voulut réagir, on tomba dans la sensiblerie. L'idylle devient à la mode. On aime la simplicité des mœurs rustiques; on rêve la beauté de la vertu; on s'attendrit au spectacle de l'innocence. La littérature et la peinture représentent l'idylle. Rousseau et Greuze [1], à la tête des poètes et des peintres, sont les apôtres de la vie sauvage, de la

[1] *Taine.* « Op. cit. t. I, chap. 2. « On s'étouffe au salon « autour de *L'Accordée de Village*, de la *Cruche cassée*, du « *Retour de la nourrice,* et autres idylles domestiques de « Greuze : la pointe de volupté, l'arrière fond de sensualité « provoquante qu'il laisse percer dans la naïveté fragile de « ses ingénues, est une friandise pour les goûts libertins qui « durent sous les aspirations morales. »

simplicité patriarcale. Dans les salons somptueux où le luxe atteint le suprême raffinement, dames et petits-maîtres rêvent au chaume, aux amoureux en sabots, aux plaisirs champêtres. Madame Elisabeth distribue du lait à ses pensionnaires pauvres. Pour redonner la bonne humeur à son vacher fribourgeois, elle fait venir à Auteuil sa fiancée. La reine s'arrange à Trianon un village: vêtue en percale blanche, coiffée d'un chapeau de paille, elle pêche dans le lac et voit traire ses vaches. En l'absence du ménétrier, Madame Adélaïde joue du violon pour que les paysannes dansent. Les grandes mondaines tiennent à nourrir leurs enfants depuis que Rousseau leur a tracé les devoirs maternels. Les gens mariés osent goûter les tendresses de leur amour. Les amis ont des effusions sentimentales. A la lecture d'une églogue de Gessner, d'une lettre de Julie à Saint-Preux, il est de mise de se sentir mal, ou, pour le moins, de verser d'abondantes larmes. On affiche la sensiblerie avec emphase. M. de Lauzun fait dresser au milieu de son parc le « Temple de l'Honneur », où chaque chevalier et chaque dame a sa devise encadrée dans un petit tableau[1]. Plus d'un cabinet de marquise a un autel à la Bienfaisance. On ne met plus de poudre aux petits garçons; les fillettes ne risquent pas d'étouffer dans les dentelles. Nombre de seigneurs, sans copier le costume arménien de Jean-Jacques, quittent, quinze ans après lui, les broderies et l'épée. Il y en a qui sont « vêtus à la Franklin, en gros drap, avec des souliers épais. »[2]

[1] *Mme de Genlis.* Op. cit., chap. XX.
[2] *Mme Campan.* Op. cit., chap. III.

Et tout cela est une parade sentimentale bien pénible, si l'on considère que la Révolution va éclater. Jusqu'au lendemain des massacres de septembre 1793, l'églogue soupire, si bien que le *Mercure* donne alors à ses lecteurs, comme hors-d'œuvre, des vers « aux mânes de mon serin ». Ce siècle, exténué dans des habitudes artificielles, ne pouvait goûter la vie simple qu'à travers les mièvres effusions de la sensiblerie. Aussi, Colette et Colin perdirent-ils bien vite leur grâce naïve et leur insouciance d'enfants de la nature. La pastorale, née pour vivre en plein air, agonise à la lumière des bougies.

V

Tous les ouvrages de Jean-Jacques lui causèrent des déboires et des ennuis. Il n'est pas jusqu'au *Devin du Village* qui fasse exception. Ses ennemis ébruitèrent que les plus jolis airs du *Devin* n'étaient pas de lui. Grimm et d'Holbach, selon toute vraisemblance, ont donné le branle à cette calomnie, laquelle devait convaincre le public que Rousseau n'avait pas les talents d'un compositeur. Rousseau les soupçonna; il nous trace dans les *Confessions* l'origine de la médisance:

«... Je visitais un jour, dans le cabinet du baron « d'Holbach, sa musique. Après en avoir parcouru de « beaucoup d'espèces, il me dit, en me montrant un

« recueil de pièces de clavecin : « Voilà des pièces « qui ont été composées pour moi ; elles sont pleines « de goût, bien chantantes ; personne ne les connaît « ni ne les verra que moi seul. Vous en devriez choisir « quelqu'une pour l'insérer dans votre divertissement. » « Ayant dans la tête des sujets d'airs et de sympho- « nies beaucoup plus que je n'en pouvais employer, « je me souciais très peu des siens. Cependant, il me « pressa tant que par complaisance je choisis une « pastorale que j'abrégeai, et que je mis en trio pour « l'entrée des compagnes de Colette. Quelques mois « après, et tandis qu'on représentait le *Devin*, entrant « un jour chez Grimm, je trouvai du monde autour de « son clavecin, d'où il se leva brusquement à mon « arrivée. En regardant machinalement sur son pu- « pitre, j'y vis ce même recueil du baron d'Holbach, « ouvert précisément à cette même pièce qu'il m'avait « pressé de prendre, en m'assurant qu'elle ne sortirait « jamais de ses mains. Quelque temps après, je vis « encore ce même recueil ouvert sur le clavecin de « M. d'Epinay, un jour qu'il avait musique chez lui. « Grimm ni personne n'a jamais parlé de cet air, et je « n'en parle ici moi-même que parce qu'il se répandit « quelque temps après un bruit que je n'étais pas « l'auteur du *Devin du Village*. Comme je ne fus ja- « mais un grand croque-note, je suis persuadé que, « sans mon *Dictionnaire de musique*, on aurait dit à « la fin que je ne la savais pas... Quand je composai « mon intermède, j'avais l'esprit rempli des opéras « italiens : ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée, et « j'étais bien éloigné de prévoir qu'on les passerait

« en revue à côté de lui. Si j'eusse été un pillard, « que de vols seraient alors devenus manifestes, et « combien on eût pris soin de les faire sentir! Mais « rien; on a eu beau faire, on n'a pas trouvé dans « ma musique la moindre réminiscence d'aucune au- « tre, et tous mes chants, comparés aux prétendus ori- « ginaux, se sont trouvés aussi neufs que le caractère « de musique que j'avais créé. Si l'on eût mis Mon- « donville ou Rameau à pareille épreuve, ils n'en se- « raient sortis qu'en lambeaux. »[1]

Dans le double but de confondre les médisants et d'établir sa réputation de compositeur, Jean-Jacques fit à nouveau les six airs où l'action s'achève. Les nouveaux airs ne valaient pas les premiers. Ses adversaires s'enhardirent. Se refusant à admettre que l'inspiration peut faiblir et que dans la refonte de n'importe quel ouvrage, celui-ci perd la fraîcheur de sa tenue, ils se flattèrent d'être avisés, là où ils n'étaient que mesquins. L'exécution orchestrale contribua, en une faible mesure, à l'échec des nouveaux chants de Rousseau. Il s'en prend à l'âpreté des musiciens qui veulent à tout prix *franciser* le rythme harmonieux propre au chant italien. Le mouvement du premier air: « J'ai perdu mon serviteur » est écrit larghetto, ce qui convient au pathétique d'une ingénue qui se croit trahie. Il fut exécuté andante. L'air: « L'amour croît s'il s'inquiète », plus léger que l'ancien, fut pesamment chanté, de même que le duo: « Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire », exécuté par tous les instruments, sans sourdine. Mais l'orchestre fit un véritable

[1] « Confessions », Livre VIII.

gâchis du récitatif auquel l'auteur ne toucha point, car il le regardait comme la meilleure partie de cet ouvrage. Le récitatif *parlé* devait avoir un accompagnement de clavecin, tandis qu'on y substitua « d'horribles mugissements de basses ».[1]

Nous n'avons pas à juger Rousseau musicien[2], car une semblable étude dépasse le cadre de notre modeste travail. Nous nous bornons à rappeler que si Berlioz[3] et Adam[4] lui refusent le talent aussi bien que les connaissances techniques, Glück, le créateur du drame musical, admire le génie musical de Rousseau, auquel il rend plus d'un témoignage enthousiaste. « J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est « la langue universelle. Rousseau l'a employé avec le « plus grand succès dans le genre simple. Son *Devin* « *du Village* est un modèle qu'aucun auteur n'a en- « core imité.[5] » Ailleurs[6], l'éloge est encore plus vibrant: « J'avoue que j'aurais produit *Iphigénie en* « *Aulide* à Paris avec plaisir, parce que par son effet « et avec l'aide du fameux Rousseau de Genève, que « je me proposais de consulter, nous aurions peut-être

[1] Avis de la partition des « nouveaux airs du Devin » chez Esprit, libraire au Palais Royal, 1779.

[2] Consulter *A. Pougin*, « J.-J. Rousseau musicien » ; *Carlo Culcasi*, « Gli Influssi nell' opera di J.-J. Rousseau »; *Burney*, « De l'état présent de la musique en Italie » ; *Jansen*, « Rousseau als Musiker » ; *H. Kling*, « Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint ». Rivista musicale Italiana 1905.

[3] « Op. cit. »

[4] « Souvenirs d'un musicien ».

[5] « Dédicace à la reine Marie-Antoinette », placée en tête, de la partition de sa tragédie « Orphée et Eurydice ».

[6] « Lettre au Mercure de France au sujet de l'Iphigénie en Aulide ». Paris, 1773.

« ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible
« et naturelle, avec une déclamation exacte selon la
« prosodie de chaque langue et le caractère de chaque
« peuple, pu fixer le moyen que j'envisage de pro-
« duire une musique propre à toutes les nations et de
« faire disparaître la ridicule distinction de musique
« nationale. L'étude que j'ai faite des ouvrages de ce
« grand homme sur la musique, prouve la sublimité de
« ses connaissances et la sûreté de son goût et m'ont
« pénétré d'admiration. Il m'en est demeuré la persua-
« sion intime que s'il avait voulu donner son applica-
« tion à l'exercice de cet art, il aurait pu réaliser les
« effets prodigieux que l'antiquité attribue à la mu-
« sique. »

Plus qu'une parodie, *Les amours de Bastien et de Bastienne*[1] sont une imitation du *Devin du Village.* Rousseau fait parler à ses personnages le français correct. Mme Favart et M. Harny le travestissent dans le patois familier aux paysans. La même action se déroule dans une suite de vaudevilles[2] adaptés à des airs connus. La pièce fut représentée la première fois par les comédiens ordinaires du roi, le 4 août 1753, la même année où le *Devin* fut joué à Fontainebleau et à Paris. Les auteurs ignorent l'art d'écrire, mais ils connaissent l'art de plaire au public. Croyant embellir le simple pastel de Rousseau, ils le chargent de couleurs vides. Le parterre s'excitait à entendre chanter sur la scène les airs populaires, et le nombre des couplets dont on les parait, augmentait leur prix.

[1] « Théâtre de Favart ». Tome V. Paris, 1763.
[2] Vaudeville signifiait alors un air populaire.

Aussi les auteurs de *Bastien et Bastienne* ont-ils soin de ravir le parterre en allongeant les vaudevilles.

Bastienne, par exemple, se plaint de l'abandon de son ami avec plus de mots que Colette :

Pour qu'il eut tout l'avantage
A la fête du Hamiau,
De ribans à tout étage
J'ons embelli son chapiau
D'une gentille rosette
J'ons orné son flageolet ;
C' n'est pas que je la regrette
Malgré moi l'ingrat me plaît ;
Mais, pour parer ce volage
J'ons défait mon biau corset.
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait ! *(Scène II)*

Le sorcier Colas n'a pas l'optimisme bienveillant du devin :

Pour ma foi, ce couple d'amans
Paroit une merveille ;
On ne sauroit trouver qu'aux champs
Innocence pareille.
L'esprit en tout autre pays
Brille dès la lisière ;
Fillette à cet âge, à Paris,
En revend à sa mère. *(Scène III)*

La *ronde* finale rachète son ton un peu léger par le coloris tout à fait agreste du tableau :

I

Autrefois la jeune Thérèse
Etoit niaise,
N'osoit parler ni l'ver les yeux.
A présent c'est tout autre chose,
Thérèse cause
Alle raisonne tout au mieux.

Légère
Bergère
C'est l'Amour
Qui lui fit ce tour.

II

Un biau jour, de sa bergerie
Dans la prairie
Un de ses moutons s'égara.
Voulant le chercher, la pauvrette
Fort inquiète
Dans le fond d'un bois s'enfonça.

III

Coridon qui de loin la guette
La voit seulette,
De l'agneau contrefait la voix.
L'innocente y court au plus vite;
C'est dans ce gîte
Que l'attend cet amant surnois.

IV

Le berger s'avance vers elle.
D'abord la belle
Le r'garde et l'écoute en tremblant.
Mais aussitôt elle s'échappe
Il la rattrape
Fait un faux pas; ah! le méchant.

V

Coridon deviant téméraire
Et la bargère
Avec son sabiot se défend.
Mais, hélas! son sabiot se casse,
Quelle disgrâce!
Chez elle el s'en r'tourne en boîtant

VI

Au logis all' charche une excuse
All'a d'la ruse,
All' répond à tout c'qu'on lui dit.
Et v'la com' souvent à notre âge
Dans un bocage,
Sans l'savoir, on trouv' de l'esprit.

Cette parodie inoffensive du *Devin du Village* a eu la fortune d'attirer l'attention d'un enfant qui était un grand homme: je veux parler de W.-A. Mozart. En 1768, Mozart composa un opéra sur ce texte de MM. Favard et Harny. Il avait alors douze ans. Plusieurs encyclopédies relatent la représentation de *Bastien und Bastienne*, de Mozart, à Vienne, au mois de janvier 1768. Gerber attribue cet ouvrage au père de l'enfant prodige, Léopold Mozart. Oulibitcheff, « Nouvelle biographie de Mozart », ne trouvant aucun renseignement sur ce sujet dans les lettres de Léopold, croit devoir laisser la chose indécise. F.-J. Fétis[1] en décide autrement. « Pour moi, je crois pouvoir décider « la question, car je possède la partition manuscrite « de *Bastien und Bastienne*, que je considère comme « originale et qui porte ce titre: *Deutsches operette* « *Bastien und Bastienne von 3 Stimmen, soprano,* « *tenor und basso; mit 2 violini, alto viola, 2 oboe,* « *2 corni, 2 flauti und basso, bei W.-A. Mozart.* »

Mozart travaillant sur du Jean-Jacques, voilà qui n'est pas banal!

[1] « Bibliographie Universelle des Musiciens ». Paris, Firmin Didot frères, 1875. T. VIe, p. 225.

CHAPITRE VIII

Pygmalion

I. *Exposé de « Pygmalion ». Comment cette scène lyrique est d'une grande beauté. Pourquoi le récitatif ennoblit le drame musical.* — II. *Succès de « Pygmalion » en Allemagne et en Italie.* — III. *Reprise de « Pygmalion » à Münich. Polémique Jansen-Istel-Malherbe.* — IV. *Le « Pygmalion » vérifié par Berquin.*

I

PYGMALION[1]

Le théâtre représente un atelier de sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée sous un pavillon d'une étoffe légère et brillante, orné de crépines et de guirlandes.

[1] Mss. Neuchâtel 7851. C'est une copie au net sur papier de très petit format. Ecriture fine et soignée, sans ratures. Sous le titre « *Pygmalion* », scène lyrique, il y a un N.B. : « Je ne vois rien à faire à cette pièce, si ce n'est d'ôter quelques mots parasites, comme *insensé*, etc. ». En marge du texte, Rousseau note par des croix les pauses ou le crescendo de la déclamation. Ces signes étaient, peut-être, aussi utiles à l'acteur qu'à l'orchestre.

Pygmalion assis et accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet et triste; puis se levant tout à coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques-unes de ses ébauches, se recule et regarde d'un air mécontent et découragé.

PYGMALION

Il n'y a point là d'âme ni de vie, ce n'est que de la pierre. Je ne ferai jamais rien de tout cela.

O mon génie, où es-tu ? Mon talent, qu'es-tu devenu ? Tout mon feu s'est éteint, mon imagination s'est glacée, le marbre sort froid de mes mains.

Pygmalion, ne fais plus des dieux : tu n'es qu'un vulgaire artiste... Vils instruments qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez, ne déshonorez point mes mains.

Il jette avec dédain ses outils, puis se promène quelque temps en rêvant, les bras croisés.

Que suis-je devenu ? Quelle étrange révolution s'est faite en moi ?...

Tyr, ville opulente et superbe, les monuments des arts dont tu brilles ne m'attirent plus, j'ai perdu le goût que je prenois à les admirer : le commerce des Artistes et des Philosophes me devient insipide; l'entretien des Peintres et des Poëtes est sans attrait pour moi, la louange et la gloire n'élèvent plus mon âme ; les éloges de ceux qui en recevront de la postérité ne me touchent plus, l'amitié même a perdu pour moi ses charmes.

Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvre de la nature que mon art osoit imiter, et sur les pas desquels les plaisirs m'attiroient sans cesse, vous mes charmants modèles, qui m'embrasiez à la fois des feux de l'amour et du génie, depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférents.

Il s'assied et contemple tout autour de lui.

Retenu dans cet atelier par un charme inconcevable, je n'y sais rien faire, et je ne puis m'en éloigner. J'erre de groupe en groupe, de figure en figure, mon ciseau foible, incertain ne reconnoît plus son guide : ces ouvrages grossiers restés à leur timide ébauche ne sentent plus la main qui jadis les eût animés...

Il se lève impétueusement.

C'en est fait, c'en est fait ; j'ai perdu mon génie... si jeune encore ! je survis à mon talent.

Mais quelle est donc cette ardeur interne qui me dévore ? Qu'ai-je en moi qui semble m'embraser ? Quoi ! dans la langueur d'un génie éteint, sent-on ces émotions, sent-on ces élans des passions impétueuses, cette inquiétude insurmontable, cette agitation secrète qui me tourmente et dont je ne puis démêler la cause ?

J'ai craint que l'admiration de mon propre ouvrage ne causât la distraction que j'apportais à mes travaux ; je l'ai caché sous ce voile... Mes profanes mains ont osé couvrir ce monument de leur gloire. Depuis que je ne le vois plus, je suis plus triste, et ne suis pas plus attentif.

Qu'il va m'être cher, qu'il va m'être précieux, cet immortel ouvrage ! Quand mon esprit éteint ne produira plus rien de grand, de beau, de digne de moi, je montrerai ma Galathée, et je dirai : voilà mon ouvrage. O ma Galathée ! quand j'aurai tout perdu, tu me resteras, et je serai consolé.

Il s'approche du pavillon, puis se retire ; va, vient, et s'arrête quelquefois à le regarder en soupirant.

Mais pourquoi la cacher ? Qu'est-ce que j'y gagne ? Réduit à l'oisiveté, pourquoi m'ôter le plaisir de contempler la plus belle de mes œuvres ?... Peut-être y reste-t-il quelque défaut que je n'ai pas remarqué ; peut-être pourrai-je encore ajouter quelque ornement à sa parure ; aucune grâce imaginable ne doit manquer à un objet si charmant... peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languissante. Il la faut revoir, l'examiner de nouveau. Que dis-je ? Eh ! je ne l'ai point encore examinée : je n'ai fait jusqu'ici que l'admirer.

Il va pour lever le voile, et le laisse tomber comme effrayé.

Je ne sais quelle émotion j'éprouve en touchant ce voile ; une frayeur me saisit ; je crois toucher au sanctuaire de quelque divinité. Pygmalion, c'est une pierre ; c'est ton ouvrage... qu'importe ? On sert des Dieux dans nos temples qui ne sont pas d'une autre matière, et n'ont pas été faits d'une autre main.

Il lève le voile en tremblant, et se prosterne. On voit la statue de Galathée posée sur un piédestal fort petit, mais exhaussé par un gradin de marbre, formé de quelques marches demi-circulaires.

O Galathée ! recevez mon hommage. Oui, je me suis trompé : j'ai voulu vous faire Nymphe, et je vous ai fait Déesse. Vénus même est moins belle que vous.

Vanité, foiblesse humaine ; je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage ; je m'enivre d'amour-propre ; je m'adore dans ce que j'ai fait... Non, jamais rien de si beau ne parut dans la nature ; j'ai passé l'ouvrage des Dieux...

Quoi ! tant de beautés sortent de mes mains ? Mes mains les ont donc touchées ?... ma touche a donc pu... Je vois un défaut. Ce vêtement couvre trop le nu ; il faut l'échancrer davantage ; les charmes qu'il recèle doivent être mieux annoncés.

Il prend son maillet et son ciseau, puis s'avançant lentement il monte, en hésitant, les gradins de la statue qu'il semble n'oser toucher. Enfin, le ciseau déjà levé, il s'arrête.....

Quel tremblement ? quel trouble !... Je tiens le ciseau d'une main mal assurée... je ne puis... je n'ose... je gâterai tout.

Il s'encourage, et enfin présentant son ciseau il en donne un seul coup, et saisi d'effroi il le laisse tomber en poussant un grand cri.

Dieux ! je sens la chair palpitante repousser le ciseau !..

Il redescend tremblant et confus.

Vaine terreur, fol aveuglement !... Non, je n'y toucherai point, les Dieux m'épouvantent. Sans doute elle est déjà consacrée à leur rang.

Il la considère de nouveau.

Que veux-tu changer ? regarde ; quels nouveaux charmes veux-tu lui donner ?... Ah ! c'est sa perfection qui fait son défaut... Divine Galathée ! moins parfaite, il ne te manqueroit rien...

Tendrement.

Mais il te manque une âme : la figure ne peut s'en passer.

Avec plus d'attendrissement encore.

Que l'âme faite pour animer un tel corps doit être belle

Il s'arrête longtemps. Puis retournant s'asseoir, il dit d'une voix lente et changée.

Quels désirs osé-je former ? Quels vœux insensés ?

Qu'est-ce que je sens!... O ciel! le voile de l'illusion tombe, et je n'ose voir dans mon cœur; j'aurois trop à m'en indigner.

Longue pause dans un profond accablement.

Voilà donc la noble passion qui m'égare! c'est donc pour cet objet inanimé que je n'ose sortir d'ici!... un marbre! une pierre! une masse informe et dure, travaillée avec ce fer!... Insensé, rentre en toi-même; gémis sur toi!... vois ton erreur, vois ta folie... Mais non...

Impétueusement.

Non, je n'ai point perdu le sens; non, je n'extravague point; non je ne me reproche rien. Ce n'est point de ce marbre mort que je suis épris, c'est d'un être vivant qui lui ressemble; c'est de la figure qu'il offre à mes yeux. En quelque lieu que soit cette figure admirable, quelque corps qui la porte, et quelque main qui l'ait faite, elle aura tous les vœux de mon cœur. Oui, ma seule folie est de discerner la beauté, mon seul crime est d'y être sensible. Il n'y a rien là dont je doive rougir.

Moins vivement, mais toujours avec passion.

Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour embraser mes sens, et retourner avec mon âme à leur source! Hélas! il reste immobile et froid, tandis que mon cœur embrasé par ses charmes, voudroit quitter mon cœur pour aller échauffer le sien. Je crois dans mon délire pouvoir m'élancer hors de moi; je crois pouvoir lui donner ma vie et l'animer de mon âme. Ah! que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée!... Que dis-je, ô Ciel! Si j'étais elle, je ne la verrois pas, je ne serois pas celui qui l'aime! Non, que ma Galathée vive, et que ne je sois pas elle. Ah! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé...

Transports.

Tourments, vœux, désirs, rage, impuissance, amour terrible, amour funeste... oh! tout l'enfer est dans mon cœur agité. Dieux puissans, Dieux bienfaisans, Dieux du peuple qui connûtes les passions des hommes, ah, vous avez tant fait de prodiges pour de moindres causes! voyez cet objet, voyez mon cœur, soyez justes et méritez vos autels!

Avec un enthousiasme plus pathétique.

Et toi, sublime essence qui te cache aux sens, et te fais sentir aux cœurs ; âme de l'univers, principe de toute existence ; toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux éléments, la vie à la matière, le sentiment aux corps et la forme à tous les êtres; feu sacré, céleste Vénus, par qui tout se conserve et se reproduit sans cesse ; ah ! où est ton équilibre ? où est ta force expansive ? où est la loi de la nature dans le sentiment que j'éprouve ? où est ta chaleur vivifiante dans l'inanité de mes vains désirs ? Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur et le froid de la mort reste sur ce marbre ; je péris par l'excès de vie qui lui manque. Hélas ! je n'attends point un prodige ; il existe, il doit cesser ; l'ordre est troublé, la nature est outragée ; rends leur empire à ses lois, rétablis son cours bienfaisant et verse également ta divine influence. Oui, deux êtres manquent à la plénitude des choses, partage-leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre : c'est toi qui formas par ma main ces charmes, et ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie ; donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il faut, il me suffira de vivre en elle. O toi ! qui daignes sourire aux hommages des mortels, ce qui ne sent rien, ne t'honore pas ; étends ta gloire avec tes œuvres ! Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas !

Il revient à lui par degrés avec un mouvement d'assurance et de joie.

Je reprends mes sens. Quel calme inattendu ! quel courage inespéré me ranime. Une fièvre mortelle embrasait mon sang: un baume de confiance et d'espoir court dans mes veines ; je crois me sentir renaître.

Ainsi le sentiment de notre dépendance sert quelquefois à notre consolation. Quelque malheureux que soient les mortels, quand ils ont invoqué les Dieux, ils sont plus tranquilles...

Mais cette injuste confiance trompe ceux qui font des vœux insensés... Hélas ! en l'état où je suis, on invoque tout et rien ne nous écoute ; l'espoir qui nous abuse est plus insensé que le désir.

Honteux de tant d'égaremens je n'ose plus même en contempler la cause. Quand je veux lever les yeux sur cet objet fatal, je sens un nouveau trouble, une palpitation me suffoque, une secrète frayeur m'arrête.

Ironie amère.

Eh ! regarde, malheureux ; deviens intrépide ; ose fixer une statue.

Il la voit s'animer, et se détourne saisi d'effroi et le cœur serré de douleur.

Qu'ai-je vu ? Dieux ! qu'ai-je cru voir ? Le coloris des chairs, un feu dans les yeux, des mouvemens même... Ce n'étoit pas assez d'espérer le prodige ; pour comble de misère, enfin, je l'ai vu...

Excès d'accablement.

Infortuné, c'en est donc fait... ton délire est à son dernier terme... ta raison t'abandonne ainsi que ton génie... Ne la regrette point, ô Pygmalion, sa perte couvrira ton opprobre...

Vive indignation.

Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à visions.

Il se retourne et voit la statue se mouvoir et descendre elle-même les gradins par lesquels il a monté sur le piédestal. Il se jette à genoux et lève les mains et les yeux au Ciel.

Dieux immortels ! Vénus, Galathée ! ô prestige d'un amour forcené !

GALATHÉE se touche et dit.

Moi.

PYGMALION transporté.

Moi.

GALATHÉE se touchant encore.

C'est moi.

PYGMALION.

Ravissante illusion qui passes jusqu'à mes oreilles, ah ! n'abandonne jamais mes sens.

GALATHÉE fait quelques pas et touche un marbre.

Ce n'est plus moi.

Pygmalion dans une agitation, dans des transports qu'il a peine à contenir, suit tous ses mouvements, l'écoute, l'observe avec une avide attention qui lui permet à peine de respirer.

Galathée s'avance vers lui et le regarde, il se lève précipitamment,

lui tend les bras, et la regarde avec extase. Elle pose une main sur lui ; il tressailiit, prend cette main, la porte à son cœur, puis la couvre d'ardents baisers.

GALATHÉE avec un soupir.

Ah ! encore moi.

PYGMALION.

Oui, cher et charmant objet ; oui, digne chef-d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des Dieux ; c'est toi, c'est toi seule ; je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi.

Editions de Pygmalion

---

1. *Pygmalion.* Leipzig, s. d. in-16, Philipp Reclam.
2. *Pygmalion,* scène lyrique (en un acte et en prose), représentée en société à Lyon, par M. J.-J. R. S. l. n. d., in-8.
3. Idem., broch., p. in-8, 15 p.
4. Idem. (avec la mention : Imprimé en février 1771).
5. *Pygmalion.* Vienne, Tos. Kurzböck, 1771, in-8.
6. *Pygmalion,* monologue. Paris, 1772, in-8.
7. *Pygmalion,* scène lyrique (en prose). Bruxelles, 1772, in-8.
8. » » » » Paris (1775), in-8.
9. » » » » Paris, veuve Duchesne, 1781, in-8.
10. » » » » Bruxelles, J. Vanden-Berchen, 1786, in-8.
11. » » » » Genève (Avignon, J. Garrigan), 1786, in-8
12. *Pygmalion,* scène lyrique de J.-J. Rousseau, mise en vers par le même. IIIe Edit. Paris et Yverdon, 1776, in-8. (Joint aux Idylles de Berquin.)
13. *Pygmalion,* eine lyrische Handlung, übersetzt bei Baron O. H. von Gemmingen. Mannheim, 1778, in-8.
14. *Pygmalion,* scène lyrique. Paris, Chambon, 1792, in-8.
15. » » » Troyes, Gobelet, an VII, in-8.

16. *Pygmalion*, escena lirica di J. J. Rousseau, puesta libremente en verso Castellano per Don F. Duran. Tercera edicion, corregida. Madrid, 1816, in-4.
17. *Pygmalion.* Fait partie des œuvres de Barthe, Collin d'Harleville, Fabre d'Eglantine, J.-J. Rousseau. Paris, 1828, in-8.
18. *Pygmalion.* Dans : « Théâtre Contemporain illustré. » Paris, 1852-67.
19. *Pygmalion*, par J.-J. Rousseau, publié d'après l'édition rarissime de Kurzböck, Vienne, 1772, par G. Becker. Genève, Georg, 1878, in-12.
20. *Pygmalion.* Terranova (Sicile), 1894, in-8, 20 p. (dalle opere di J.-J. Rousseau.)

N.-B. — Pour les éditions et les traductions italiennes, consulter le catalogue donné par M. *Schiff* dans « Revue des Bibliothèques », juillet-sept. 1907, janvier-mars 1908. Paris, librairie Honoré Champion.

Pygmalion vit le jour à Motiers, dans le Val de Travers, comté de Neuchâtel, où le roi de Prusse avait consenti que Jean-Jacques eût un asile. Décrété de prise de corps à Paris comme auteur de l'*Emile*, après que ce livre eût été brûlé à Genève, Rousseau fut traité « par toutes les caillettes et par tous les cuistres comme un écolier qu'on menacerait du fouet pour n'avoir pas bien dit son catéchisme[1] ». Motiers exerça, sur cet esprit tracassé par le doute, les regrets et l'orgueil, une influence calmante. Il y mena une vie douce et occupa ses loisirs à tresser des lacets, dont il faisait présent de noce à ses jeunes amies, à condition qu'elles nourriraient leurs enfants. Les longues veillées sur la montagne avaient leur charme, grâce à Isabelle d'Ivernois, qui les agrémentait de son esprit.

Pendant le jour, vêtu d'une veste, d'un cafetan et

[1] « Confessions », Livre XII.

d'un bonnet fourré, il s'occupait à rassembler les matériaux de ses mémoires et à achever son *Dictionnaire de musique*. Exceptionnellement, il consentait à recevoir les visiteurs qui échouaient à Motiers. « Des mi-« nistres, des parents, des cagots, des quidams de « toute espèce venaient de Genève et de Suisse, non « pas, comme ceux de France, pour m'admirer et me « persifler, mais pour me tancer et me catéchiser. » Le ministre de Montmollin n'avait pas encore laissé paraître son animadversion, et le libelle anonyme[1] « écrit avec l'eau de Phlégéthon[2] » n'avait pas fermenté la haine populaire qui força Rousseau à se réfugier dans une île. *Pygmalion* ne laisse pas soupçonner les foudroyantes « Lettres de la montagne ». C'est à quelques jours d'accalmie que nous devons cette scène lyrique d'une belle tenue. L'auteur n'a pas de fièvre, ou, pour mieux dire, il n'a que la fièvre de l'art.

Le sujet, tiré du dixième livre des Métamorphoses d'Ovide, est extrêmement dramatique. L'artiste est placé devant son œuvre. Un monologue. Un monologue où l'impuissance de l'homme et l'immensité de sa force, l'orgueil de la vie et les égarements de la raison, le cri de volupté et le sanglot de douleur, le délire de l'ivresse et le délire de la mort alternent dans un rythme mouvant. Tantôt le chant de l'espérance, tantôt la mélopée du rêve : quelques mots de prière, un cri de révolte, le soupir de la passion. Par bouffées, le sang afflue au cerveau du sculpteur, par

[1] « Sentiments des citoyens » attribué à Voltaire, qui ne le désavoua point.

[2] *Ibid.*

secousses sa voix résonne triomphante ou elle s'alanguit. Qu'il monte d'un coup d'aile à l'Olympe, ou qu'il rappelle aux dieux qu'ils ont été des hommes, Pygmalion frémit. Sa grande âme palpite. Seul, sur la scène, ce personnage est l'humanité elle-même; aussi le lyrisme ému de la scène est-il captivant.

C'est parce que tout être humain désire animer son rêve, quel qu'il soit, que Pygmalion l'attire. Sevrés d'illusions, appauvris d'idéal, anémiés d'espérances, tous, nous avons notre Galathée. Elle est parfaite comme la statue de Pygmalion, pleine de grâce et de vertus. Parce qu'elle est insaisissable, elle nous plaît; elle nous enjôle, parce qu'elle est plus réelle que la réalité, sans être la réalité qui nous environne. Galathée, c'est l'idéal. Galathée, c'est l'âme. Pygmalion implore Vénus pour qu'elle souffle sa chaleur de vie dans le marbre inerte. Quelle est l'âme qui n'a imploré du moins une fois ce miracle que la raison ne peut accepter! Ce drame intime est donc humain par son essence. En plus, il s'est joué chez Rousseau avec une intensité dont *Pygmalion* est le témoignage frappant. Nul esprit n'a présenté, peut-être, un alliage plus bizarre de grandeur et d'orgueil. Aussi le refus d'admiration, d'où qu'il vint, dut le tourmenter. Le tourment de Pygmalion devant sa statue est le tourment de Rousseau au spectacle de la haine qui mutile, qui brûle ses livres. Son œuvre, c'est lui-même; c'est sa personnalité. C'est sa personnalité que l'on entame petit à petit.

Pygmalion, qui s'écrie avec une assurance altière: « C'est ta perfection qui fait ton défaut... divine Gala-

thée, moins parfaite, il ne te manquerait rien », c'est Rousseau qui dit : « Quiconque ne se passionne pas pour moi, n'est pas digne de moi. »[1]

Il s'agissait de donner à ce drame intérieur une belle forme. Rousseau a fait de *Pygmalion* un vrai joyau lyrique. Du mouvement sans désordre, de la passion sans violence, un je ne sais quoi de chaste dans l'allure qui, parfois, grise plus que du feu et parfois enveloppe comme un embrasement. Il n'y a pas la moindre discordance dans ce modèle d'émotion lyrique.

A cette immense ouverture d'esprit, il faut un mouvement large. Comment l'avoir ? Rousseau évite la servitude du vers. Il choisit la prose, à laquelle il donne, tour à tour, de la majesté et de la douceur. Sous sa plume, la prose acquiert le langage musical de la poésie. Elle en a l'harmonie éclatante. Là où il aurait été aisé de tomber dans l'enflure et dans l'incontinence de langage, Rousseau a une rare sobriété de lignes. La beauté du mythe reste intacte. Il garde son trait de profondeur insondable.

Galathée articule à trois reprises le même *moi* qui dit l'étonnement d'une âme neuve. Grimm[2] blâme les phrases de Galathée : « *C'est moi* » ; « *ce n'est plus moi* » ; « *c'est encore moi* », car elles lui semblent entortillées et métaphysiques. « Le *moi* est un terme bien « abstrait pour une première pensée ou plutôt un pre- « mier sentiment. Ce qui existe rapporte tout à son « existence par une loi immuable et nécessaire, mais

[1] « Lettre à Mme de La Tour-Franqueville. »
[2] « Op. cit. » Tome VI.

« sans le savoir. Pour découvrir cette vérité, aujour-
« d'hui commune, il a fallu une longue suite d'obser-
« vations et un long exercice de nos facultés intellec-
« tuelles. Comment une statue métamorphosée trou-
« verait-elle, dans le premier instant, un résultat si
« compliqué et qui suppose tant de combinaisons et
« de rapports aperçus ? »

Il y a du vrai dans cette considération. Mais quel mot placer sur les lèvres d'une statue qu'un miracle anime tout à coup? A tout prendre, si Rousseau ne s'était pas borné à des monosyllabes, le lyrisme aurait été à vau-l'eau.

La fougue poétique, la profondeur de la pensée et l'unité du sentiment sont les trois qualités maîtresses de la scène de Rousseau. *Pygmalion* est une vision idéale où l'on évoque, sous des formes visibles, ce que Platon appelait les idées éternelles. Le soliloque est musical, car Jean-Jacques possédait l'instinct de l'eurythmie. Les périodes sont des mesures, la phrase, une cadence, les silences, des pauses.

Indépendamment de la musique qui devait marquer ce récitatif, il a un rythme sonore, spontané, multiple. Des modèles grecs, Rousseau n'a pas que l'émotion lyrique, il a la grandeur du sujet. Or, sans une grande idée ou un grand sentiment, le récitatif est un verbiage creux. La noblesse est l'élément essentiel du récitatif, qui exprime un état d'âme. Pygmalion parle, il ne chante pas. La musique a un rôle accessoire. Art auxiliaire de la poésie, elle accompagne ses accents d'indignation, de pitié, d'extase et de volonté. Elle remplit les intervalles de silence par des mesures qui

résument l'action ou qui l'annoncent. Rousseau fait ici surtout une œuvre de poète. Il s'efforce d'atténuer « le terrible et perpétuel tintamarre des opéras comi-« ques, insupportable à son oreille et à celle de qui-« conque a de la sensibilité, de la délicatesse, du goût, « et n'a pas les organes abrutis par le fracas. »[1]

II

Pygmalion gagna les suffrages de Gœthe, qui le trouve exquis. On le joue à la cour de Weimar, où il fait fureur. Benda, plus tard, s'y inspire pour créer un Pygmalion de plus grande envergure, mais bien moins lyrique. Il contribue au développement du mélodrame en Allemagne[2]. L'œuvre de Neefe, Reichardt, Vogler et Mozart descend en ligne directe de l'œuvre lyrico-musicale de Rousseau. En 1772, un contemporain de Jean-Jacques, écrivait: « Si l'on me demandait « comment on pourrait amener la réforme de l'opéra, « je proposerais de commencer par la scène lyrique de « *Pygmalion* de Rousseau. On aurait beau discuter et « critiquer, ce simple morceau deviendrait, j'en suis « sûr, l'époque d'une grande révolution du théâtre. »

[1] « Remarques à la partition de Daphnis et Chloé. » Paris, Esprit, libraire, 1799.

[2] Cf. *Edgar Istel* : « Die Entstehung des deutschen Melodramas » verlegt bei Schuster et Lœffler, Berlin u. Leipzig, 1906.

« Or, si Richepin[1] a raison d'affirmer que l'influence de Rousseau, illimitée dans toutes les façons modernes de sentir et de penser, est surtout indéniable et essentielle dans la musique issue de Berlioz et de Wagner, la date ci-dessus acquiert une valeur prophétique. Cent ans plus tard — 1872 — Wagner posait la première pierre de l'édifice de Bayreuth.

En Italie, le succès de *Pygmalion*, sans avoir des résultats aussi éclatants qu'en Allemagne, fut également intense. Le catalogue soigné de M. Schiff[2] des dix-neuf éditions et des quatorze traductions italiennes de *Pygmalion*, montre que son succès a été unanime. Appelé parfois acte lyrique, parfois cantate pour musique, *Pygmalion* fut joué à Venise et à Naples en 1773, à Pise en 1774, à Vérone en 1775, à Brescia en 1776, à Venise en 1777, à Fermo en 1780, à Bologne en 1782, à Padoue en 1790, à Lucques en 1796, à Ferrare et à Parme en 1798, à Vérone en 1809. Dans la traduction des « Odes d'Anacréon et de Sapho[3] », Saverio de' Rogati publie sa version en vers italiens de la scène lyrique de Rousseau. Sa préface se termine par ce pieux avertissement aux lecteurs : « J'ai cru qu'il était sage d'enlever à l'original certaines expressions irréligieuses ou ambiguës de l'audacieux Genevois. » On lui pardonne cet excès de zèle à cause de l'intérêt de sa préface, qui nous donne la clef du succès de *Pygmalion*. La simplicité

[1] « La musique pour tous. » Numéro XXII, consacré à J.-J. Rousseau musicien. Paris.

[2] « Revue des Bibliothèques. » Nos 7-9 juillet-septembre 1907 et nos 1-3 janvier-mars 1908. Paris, Librairie Honoré Champion.

[3] Edit. « Colle di Valdelsa » 1783.

de l'action conduite par un seul personnage, la mise en scène aisément défrayée, les rapports de cette pièce avec les récitatifs de Métastase, ne suffiraient pas à l'expliquer. Mais la préface nous fait une peinture si vive de l'anarchie qui sévissait au théâtre, que nous mesurons l'étendue du charme de *Pygmalion* sur des spectateurs à moitié hébétés et assourdis. « Les chan-
« teurs, contents d'avoir raclé les oreilles du public
« par leurs interminables vocalises, cèdent la place
« aux danseurs. Ces derniers sont chargés d'occuper
« les cerveaux et les cœurs. Aussi le théâtre drama-
« tique est-il un pêle-mêle honteux d'invraisem-
« blances.[1] »

La musique envahit le libretto, elle le morcelle et le déchire. On l'abrège pour allonger la musique qui va son train d'enfer pendant que les personnages se battent ou que le soprano est en défaillance. Le chanteur a l'air d'être à une académie, où il débiterait sans se presser, un morceau de sa façon. Le naturel et la vraisemblance sont bannis de la scène.[2]

C'est donc parce que *Pygmalion* parle à l'âme des spectateurs et parce que la musique se borne à souligner avec quelques notes expressives la déclamation, que l'ouvrage de Rousseau eut, en Italie, un accueil enthousiaste.

[1] « Lettre de Métastase au maestro Saverio Mattei. »
[2] *S. Mattei.* « Psaumes », p. 271.

III

Après la mort de Jean-Jacques, sa veuve fit éditer les romances de Jean-Jacques, sous le titre: « Les consolations des misères de ma vie. »[1] Dans l'avertissement qui précède le recueil, on lit qu'à Paris, un tel, ayant assisté à la lecture de *Pygmalion*, exclama: « Quel dommage que le *petit faiseur*[2] n'ait pas mis une telle scène en musique! » — « Vraiment, répondit Rousseau, s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il n'en était pas capable. Mon petit faiseur ne peut enfler que les pipeaux. Il y faudrait un grand faiseur. Je ne connais que M. Glück en état d'entreprendre cet ouvrage, et je voudrais bien qu'il daignât s'en charger. »

Au printemps de 1773, à Lyon, on joue pour la première fois, en représentation privée, *Pygmalion*, et Mme de La Tourette a le rôle de Galathée. Cette fois, la déclamation se double d'une partition orchestrale, mais l'auteur est un Coignet, et Rousseau s'est borné à insérer l'andante de l'ouverture et le morceau de l'introduction qui caractérise les coups de ciseau que le sculpteur donne sur ses ébauches avant de commencer à parler. Cette musique fut exécutée à Paris, lors des premières représentations, en 1775. Poème et

[1] « Edit. Petit, grav. Richomme. » Le produit de la vente fut versé à l'Hôpital des Enfants trouvés.

[2] Rousseau désignait lui-même ainsi l'auteur prétendu de son *Devin du village*, et dont il se disait le prête-nom.

partition tombèrent aux mains de la Comédie-Française qui réunit l'ouvrage entier sous le nom de Rousseau. Coignet, de Lyon, écrivit une protestation au *Mercure de France* contre le plagiaire. Rousseau, pour lui imposer silence, aurait alors composé en entier la musique de *Pygmalion*. M. Istel [1], de Munich, se flatte d'en avoir découvert la partition originale dans la Bibliothèque privée impériale, au Château de Berlin. Jansen, critique musical aux connaissances très étendues, ne croit pas même que Rousseau soit l'auteur des deux andantes de la partition Coignet. Le savant Ch. Malherbe [2] nous informe en même temps que les parties d'orchestre trouvées dans les cartons de Jean-Jacques — collection de Girardin — sont de Coignet. Il réfute la théorie de Istel pour plusieurs raisons. Rousseau n'a pu composer une partition à un an d'intervalle. Il a gardé le silence lors de la reprise de *Pygmalion*, et pourtant il lui eût été facile d'imposer son nouveau travail à la Comédie-Française. Rousseau n'a point inclus cette partition dans le catalogue de ses œuvres, dressé par lui-même; enfin, la version berlinoise est supérieure à la version française. Malherbe suppose que la version de Berlin est l'ouvrage d'Aspelmeyer. Ce compositeur est cité en tête des deux traductions italiennes de Saverio de' Rogati.

Le prof. Istel réplique à Jansen et à Malherbe [3]; il insiste sur les conclusions de son livre fort intéressant.

[1] « J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene Pygmalion. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1901.

[2] « Annales Jean-Jacques Rousseau, 1907. »

[3] « *Ibid.* « La partition originale du Pygmalion de J.-J. Rousseau. »

M. Istel ayant procédé lui-même au travail de mise au point, *Pygmalion* fut représenté le 4 mai 1904, à Munich. Ce fut un véritable événement musical qui rappela l'attention du public allemand sur l'influence exercée par Rousseau sur leur théâtre et leur littérature. Le Dr Istel, enthousiaste de Rousseau, à l'instar de Glück, lui prodigue des louanges. Il trace la filiation qui les unit par ces mots : « Glück était l'homme « qui allait réaliser les théories du citoyen de Genève « sur la musique dramatique, et en particulier sur le « récitatif obligé. Et c'est ainsi que la pensée qui avait « germé dans *Pygmalion* se développa dans les « œuvres théâtrales d'un grand compositeur allemand, « devint familier aux successeurs de Glück, et contri- « bua, peut-être, à la naissance du drame musical le « plus intensément expressif, de celui que nous donna « Richard Wagner. »[1]

IV

Berquin[2], auteur dans le goût de Métastase et de Gessner, mit en vers, l'an 1775, la scène lyrique de Rousseau. L'harmonie de la prose de Jean-Jacques a permis au poète d'y greffer sans peine ses vers. Néanmoins, la recherche de la rime et de la cadence affaiblit l'élan passionné de *Pygmalion*, et le rend, par endroits, pauvree en le voulant trop orner.

[1] « Annales Rousseau 1907 », art. cit.

[2] « Idylles, romances et autres poésies. » Paris, 1770.

La souffrance de l'artiste amoureux de son ouvrage est exprimée chez Rousseau avec une simplicité qu'amoindrit le ton déclamatoire de Berquin.

Eh quoi ! dans les langueurs d'un génie épuisé,
Sent-on des passions cette ivresse orageuse,
Cette inquiétude fougueuse,
Tous ces feux dévorans dont je suis embrasé ?
Je craignois que l'aspect d'un si parfait ouvrage
Dans mes travaux hardis ne glaçât mon courage.
Sous la triste épaisseur *d'un voile injurieux*
Ma main ensevelit le titre de sa gloire.
Cet objet ravissant ne poursuit plus mes yeux,
Mais il assiège ma mémoire.
Plus triste et non pas moins distrait,
Vers lui mon âme est sans cesse emportée ;
Que tu dois m'être cher, incomparable objet,
O ma divine Galathée !

Le défi de Pygmalion est superbe, mais il prend chez l'idylliste à la Gessner la démarche résignée que voici :

... Oui, sous les coups du sort impitoyable
Quand je verrai mon génie accablé,
Quand j'aurai tout perdu, reste-moi, *nymphe aimable :*
Oui, tu me resteras, et *je suis consolé.*

Plus loin, Pygmalion parle de son âme *aliénée*, de son *fol amour-propre enivré* ; du *baume adoucissant qui coule au fond des cœurs accablés des mortels ;* dans son délire, il est *ivre des appas* de Galathée. Il apostrophe les dieux avec incontinence.

Mais les deux passages que Berquin a gâtés sont l'exclamation attendrie du sculpteur : « Que l'âme « faite pour animer un tel corps doit être belle ! » et le poétique mystère du charme qu'exerce l'objet aimé :

« Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour « embraser mes sens et retourner avec mon âme à « leur source! » Voici le faible écho du premier :

... Mais il te manque une âme. Hélas ! hélas ! sans elle,
Tous ces charmes si doux sont perdus pour l'amour.
Dieux immortels ! qu'elle doit être belle,
L'âme digne d'un tel séjour !

L'écho banal du deuxième :

Quels traits d'une rapide et pénétrante flamme
Semblent de cet objet s'élancer sur mes sens,
Et *traîner* avec eux mon âme ?...

Toutefois, l'invocation à Vénus a gardé sa beauté :

Et toi qui par l'amour signales ta puissance,
Reine des élémens et déesse des cœurs ;
Toi qui, de la nature épanchant l'urne immense,
Inondes l'univers de germes créateurs ;
Où donc est ce pouvoir que les dieux même adorent ?
Inféconde chaleur du plus bouillant transport !
Toutes tes flammes me dévorent,
Et ce marbre est glacé par le froid de la mort ?

CHAPITRE IX

Les pièces de théâtre relatives à Rousseau au XVIII[e] siècle

I. « *Le Cercle* » *ou les* « *Originaux* ». *Le philosophe dont Palissot trace le portrait, est Jean-Jacques. Généreuse conduite de ce dernier. Reprise du même sujet dans les* « *Philosophes* » *où la satire comprend tous les penseurs.* — II. « *L'ombre de Rousseau*, » *par Deriaux.* — III. « *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, » *par M. Bouilly.* — IV. « *Jean-Jacques Rousseau au Paraclet* », *par M. Aude.* — V. « *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau* », *paroles d'Andrieux.* — VI. « *La fête de Rousseau* », *par Dusausoir.* — VII. « *Emile* », *par Léonard.* — VIII. « *La Vallée de Montmorency* », *par Püs, Barré, Radet et Desfontaines.*

I

Le Cercle ou les Originaux[1]. Palissot joint à cette pièce un discours préliminaire où il fait la déclaration

[1] Comédie exécutée sur le nouveau théâtre de Nancy, le jour de la Dédicace de la Statue de Louis XV par ordre du roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar ; le 26 nov. 1755.
« Œuvres de M. *Palissot.* » A Liège, chez Clément Plomteux, Imprimerie des Messeigneurs les Etats, M.D.CCL.XXVII,

suivante : « Un tableau eût exigé du temps ; je me bor-
« nai à de simples esquisses. J'ai mieux aimé crayonner « faiblement quelques ridicules, que de risquer une « froide allégorie... Dans la plupart des personnages « que j'ai introduits sur la scène, j'ai essayé de peindre « le ridicule avec les couleurs qui lui conviennent au-
« jourd'hui. Cette nature que Molière a si bien saisie « n'a point changé, mais les nuances ne sont plus les « mêmes. Elles sont du ressort de la mode, comme les « plumets dont il chargeait ses marquis et les cha-
« peaux pointus qu'il donnait à ses médecins... »

Palissot s'est donc borné à nous tracer des esquisses. Un *poète* qui, au lendemain de la chute bruyante de sa pièce, accuse de l'insuccès la cabale, les acteurs qui ont joué faux, l'artiste qui ne pouvait lui pardonner de s'être refusé à faire une épigramme contre sa rivale. La *douairière des femmes beaux-esprits*, qui est occupée à résoudre un problème abstrait par la méthode des infiniment petits. Après les mathématiques, sa passion est de deviner des énigmes. Ce pédant en cornettes irrite le bon sens. Le *financier*, chez lequel la vanité égale le mauvais goût. Il paye des poètes tout exprès pour qu'ils se déchirent les uns les autres ; il a le meilleur relieur, la plus belle cantatrice, une calèche et six chevaux anglais, qu'il se donne le spectacle de mener à l'heure des Boulevards. Le *philosophe* est crayonné sous les traits d'un mystificateur vulgaire. Il est reçu chez Orphise, qui lui demande : « Monsieur, êtes-vous bien sûr d'être philosophe ? » Il n'est pas embarrassé de donner trois raisons convaincantes qui plaident en faveur de sa philosophie :

« Premièrement, je le suis parce que j'ai eu le cou-
« rage d'afficher mon nom aux ouvrages que j'ai
« donnés au public; j'ai fait des préfaces où j'ai dit au
« public que je me moquais de lui; j'ai publié que ce
« que tous les hommes avaient estimé jusqu'à présent,
« n'avait servi qu'à les rendre fripons, et que, tout
« calcul fait, il valait mieux parier pour la probité d'un
« sot que pour celle d'un homme d'esprit. »

A la timide remarque d'Orphise, qui se doute qu'il y aurait plus de grandeur à découvrir des vérités neuves qu'à soutenir des paradoxes bizarres, notre philosophe riposte par une tirade où la blague s'étale:
« Qu'importe, si par là je me suis fait une réputation?
« Pensez-vous, lorsque j'ai débuté dans le monde,
« que je n'aie pas ri moi-même de me trouver des par-
« tisans? Mais c'est tout ce que je désirais. Pourquoi
« préférer une route difficile à des chemins plus aisés?
« Le philosophe, ainsi que la Nature, doit toujours
« aller à l'épargne de la peine... J'ai débité toutes
« ces belles choses-là sans les croire, dans l'idée qu'un
« philosophe devait penser, parler, écrire et même
« s'habiller autrement que le vulgaire... Je vais m'é-
« gayer dans quelque brochure nouvelle aux dépens
« de la Nation, de la Noblesse et de l'Académie royale
« de Musique... » (Il sort en chantant: « Quand on sait aimer et plaire, a-t-on besoin d'autre bien? »)

Il est très évident que Rousseau est le philosophe que l'on expose ici aux quolibets de la foule. Il n'y a pas à s'y tromper : c'est à l'auteur du *Discours sur les sciences et les arts*, et du *Discours sur l'Inégalité*, que Palissot en veut. Qu'il choisisse dans le nombre Jean-

Jacques, au lieu de Fontenelle, Voltaire, Diderot, noms familiers à la France, où leur popularité était très répandue, voilà qui est un fait très important. La pièce nous prouve que, en 1755, Rousseau était déjà célèbre et que sa célébrité tenait au tour essentiellement original de son esprit. Elle nous prouve encore qu'une fortune aussi soudaine n'allait pas sans l'exposer aux soupçons des médiocres que leur animadversion aveugle sans cesse. L'accusation de charlatanisme est formulée le jour même où son *Discours* paraît. Le plus grand nombre y souscrit. C'est une petite minorité qui voit en lui le prophète des temps nouveaux, le prophète qu'un septuagénaire saluait par ces vers enthousiastes :[1]

Rousseau vint ; le malheur fut sa première école,
Formé, dans le silence, à l'art de la parole,
Il sortit, tout à coup de son obscurité.
La lumière, à grands flots, jaillit de tout côté ;
L'homme courbé se lève en secouant ses chaînes,
Il aperçoit le jour qui va finir ses peines,
Et les bras étendus vers son libérateur,
Croit voir descendre encor l'esprit consolateur.

L'esquisse du philosophe est fort mal crayonnée ; elle est d'une main gauche et grossière qui n'a pas le talent de la satire ni le don de l'art. Dénuée de force dans le sujet et de grâce dans la forme, la pièce ne parut au public qu'une plate caricature qui le laissa indifférent. M. le comte de Tressan y vit un libelle et, par un mémoire adressé au roi de Pologne, il lui demande vengeance de cette comédie, comme

[1] « Journal encyclopédique ou universel », 1793. Tome VI, n° XXII.

d'un attentat commis en sa présence. A ce point, Palissot prend la liberté d'écrire au roi de Pologne; et il joint à sa lettre du 20 février 1756, une courte apologie. Palissot fait le naïf. Eh quoi! Tant de bruit pour un si petit badinage! Et un badinage aux dépens de qui? De Rousseau. Rousseau, un philosophe étranger, à la tête d'un parti de bouffons, qui écrit contre les sciences et qui dit sérieusement que « l'homme qui « réfléchit est un animal dépravé! » Rousseau que Paris a chansonné! Rousseau qui a déclaré lui-même la loi du talion permise entre le public et lui! Rousseau qui, pour être célèbre, s'est réduit à la petite ressource de la singularité! C'est vraiment drôle que l'on se récrie contre un Français qui a joué dans une comédie quelques ridicules d'un citoyen de Genève!

Jean-Jacques ne garde pas rancune à Palissot, puisqu'il adresse à M. le comte de Tressan des lettres où il plaide en sa faveur. Voici la vengeance d'un vrai philosophe.

« Paris, le 26 décembre 1755.

« Je vous honorois, Monsieur, comme nous faisons « tous; il m'est doux de joindre la reconnoissance à « l'estime, et je remercierois volontiers M. Palissot de « m'avoir procuré, sans y songer, des témoignages de « vos bontés, qui me permettent de vous en donner « de mon respect. Si cet auteur a manqué à celui qu'il « devoit et que doit toute la terre au prince qu'il vou« loit amuser, qui plus que moi doit le trouver inexcu« sable? Mais si tout son crime est d'avoir exposé « mes ridicules, c'est le droit du théâtre; je ne vois rien

« en cela de répréhensible pour l'honnête homme, et « j'y vois pour l'auteur le mérite d'avoir su choisir un « sujet très riche. Je vous prie donc, Monsieur, de ne « pas écouter là-dessus le zèle que l'amitié et la géné- « rosité inspirent à M. d'Alembert, et de ne point cha- « griner, pour cette bagatelle, un homme de mérite « qui ne m'a fait aucune peine, et qui porteroit avec « douleur la disgrâce du roi de Pologne et la vôtre.

« Mon cœur est ému des éloges dont vous honorez « ceux de mes concitoyens qui sont sous vos ordres. « Effectivement le Génevois est naturellement bon, il « a l'âme honnête, il ne manque pas de sens, et il « ne lui faut que de bons exemples pour se tourner « tout à fait au bien. Permettez-moi, monsieur, d'ex- « horter ces jeunes officiers à profiter du vôtre, à se « rendre dignes de vos bontés, et à perfectionner sous « vos yeux les qualités qu'ils vous doivent peut-être, « et que vous attribuez à leur éducation. Je prendrai « volontiers pour moi, quand vous viendrez à Paris, « le conseil que je leur donne. Ils étudieront l'homme « de guerre, moi le philosophe : notre étude commune « sera l'homme de bien, et vous serez toujours notre « maître.

« Je suis avec respect, etc. »

Paris, le 7 janvier 1756.

« Quelque danger, monsieur, qu'il y ait de me ren- « dre importun, je ne puis m'empêcher de joindre aux « remercîmens que je vous dois des remarques sur « l'enregistrement de l'affaire de M. Palissot ; et je « prendrai d'abord la liberté de vous dire que mon

« admiration même pour les vertus du roi de Pologne « ne me permet d'accepter le témoignage de bonté « dont Sa Majesté m'honore en cette occasion, qu'à « condition que tout soit oublié. J'ose dire qu'il ne « lui convient pas d'accorder une grâce incomplète, « et qu'il n'y a qu'un pardon sans réserve qui soit « digne de sa grande âme. D'ailleurs est-ce faire grâce « que d'éterniser la punition? et les registres d'une « académie ne doivent-ils pas plutôt pallier que rele- « ver les petites fautes de ses membres? Enfin, quel- « que peu d'estime que je fasse de nos contempo- « rains, à Dieu ne plaise que nous les avilissions « à ce point, d'inscrire comme un acte de vertu ce qui « n'est qu'un procédé des plus simples, que tout « homme de lettres n'eût pas manqué d'avoir à ma « place.

« Achevez donc, monsieur, la bonne œuvre que « vous avez si bien commencée, afin de la rendre « digne de vous. Qu'il ne soit plus question d'une « bagatelle qui a déjà fait plus de bruit et donné plus « de chagrin à M. Palissot que l'affaire ne le méri- « toit. Qu'aurons-nous fait pour lui, si le pardon lui « coûte aussi cher que la peine?

« Permettez-moi de ne point répondre aux ex- « trêmes louanges dont vous m'honorez; ce sont des « leçons sévères dont je ferai mon profit: car je « n'ignore pas, et cette lettre en fait foi, qu'on loue « avec sobriété ceux qu'on estime parfaitement. Mais, « monsieur, il faut renvoyer ces éclaircissements à « nos entrevues; j'attends avec empressement le plai- « sir que vous me promettez, et vous verrez que, de

« manière ou d'autre, vous ne me louerez plus lors-
« que nous nous connoîtrons.

« Je suis avec respect, etc.

Paris, le 23 janvier 1756.

« J'apprends, monsieur, avec une vive satisfac-
« tion que vous avez entièrement terminé l'affaire de
« M. Palissot, et je vous en remercie de tout mon
« cœur. Je ne vous dirai rien du petit déplaisir qu'elle
« a pu vous occasionner, car ceux de cette espèce ne
« sont guère sensibles à l'homme sage, et d'ailleurs
« vous savez mieux que moi que, dans les chagrins
« qui peuvent suivre une bonne action, le prix en
« efface toujours la peine. Après avoir heureusement
« achevé celle-ci, il ne nous reste plus rien à désirer,
« à vous et à moi, que de n'en plus entendre parler.

« Je suis avec respect, etc. »

Palissot n'avait ni l'âme d'un poète ni l'âme d'un philosophe. C'était un esprit très médiocre. Il eut la mauvaise idée de s'entourer de personnes inférieures qui flattèrent son ambition. A force de s'entendre comparer à Molière, il crut avoir du génie comique, une mission à remplir, une croisade à conduire. Les *Petites lettres sur de grands philosophes*, écrites avec du fiel, nous donnent un avant-goût des *Philosophes* [1], la pièce par laquelle il se flatta d'anéantir ces fléaux de l'humanité.

La scène des *Philosophes* est à Paris. Damis,

[1] Jouée à Paris en 1760.

fiancé de Rosalie, fille de Cydalise, apprend, au lever du rideau, que Cydalise ne veut plus lui donner sa fille, qu'elle réserve à un philosophe, Valère. M. de Carondas, placé chez elle en qualité de secrétaire, doit assurer à Valère, Rosalie et sa grosse dot. L'entretien entre Valère et Carondas est le tableau de l'imposture qui se couvre sous le manteau de la philosophie. Mauvais drôles de bas étage, ils travaillent au succès de leur intrigue. Tout leur est bon : le public est leur dupe.

CARONDAS.

Et le public ?

VALÈRE.

Nous savons lui prescrire
Comment il faut penser, parler, juger, écrire
... Pour le gagner, on lui dit des injures,
C'est un expédient par nos sages trouvé.

Carondas voudrait savoir au juste la valeur de la vertu. Valère lui en donne la notion moderne :

... Jadis, sur des rochers on plaçait la Vertu !
Y grimpait qui pouvait. L'homme était méconnu.
... Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel,
A tous nos sentiments c'est lui seul qui préside ;
C'est lui qui dans nos choix nous éclaire et nous guide,
Libre de préjugés, mais docile à sa voix
Le sauvage attentif le suit au fond des bois.
L'homme civilisé reconnaît son empire ;
Il commande en un mot à tout ce qui respire.

Valère définit la propriété :

... Tous les biens
Devraient être communs ; mais il est des moyens
De se venger du sort. On peut avec adresse
Corriger son étoile, et c'est une faiblesse
Que de se tourmenter d'un scrupule éternel.

Carondas est un élève intelligent; comme il tient à éviter ce scrupule éternel, il fouille dans la poche de Valère pour le voler.

Ces philosophes ne se bornent pas à pimenter leur dialogue de moqueries aux dépens de Cydalise, ils en écrivent aussi. Carondas perd un de ces billets que Marton retrouve. Elle le montre à son ami Crispin, qui a toujours d'heureuses trouvailles. Cette fois, il veut que les malheureux fiancés en bénéficient. Il se fait introduire chez Cydalise au plus fort d'un entretien philosophique, roulant sur l'à-propos du « Discours sur l'Inégalité »:

> ...Ce livre est un trésor. Il réduit tous les hommes
> Au rang des animaux, et c'est ce que nous sommes.
> L'homme s'est fait esclave en se donnant des lois.
> Et tout n'irait que mieux s'il vivait dans les bois.

Crispin entre à quatre pattes, en énonçant les paradoxes de son maître:

> Un sage à ses travaux daigna m'associer...
> Oh! qu'il m'a fait de tort en fuyant les honneurs,
> Pour vivre dans les bois! Je lui dois la justice
> Qu'il ne connut jamais la brigue, l'artifice.
> De sa philosophie il était entêté;
> Au fond, plein de droiture et de sincérité.
> Animal à la fois mysanthrope et cynique,
> C'était vraiment un fou, dans son espèce, unique.
> ... La philosophie, un goût à qui tout cède
> M'a fait choisir exprès l'état de quadrupède;
> Sur ces quatre piliers, mon corps se soutient mieux
> Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux.
> En nous civilisant, nous avons tout perdu,
> La santé, le bonheur et même la vertu.
> Je me renferme donc dans la vie animale;
> Vous voyez ma cuisine, elle est simple et frugale.
>
> (Il tire une laitue de sa poche.)

Prévenu de l'accueil que vous faites aux sages,
Madame, je venais vous rendre mes hommages,
Inviter ces Messieurs, peut-être, à m'imiter ;
Du moins, si mon exemple a de quoi les tenter. III, 8.

A l'instant où Carondas paraît avec le notaire qui doit rédiger le contrat du mariage de Valère et Rosalie, Crispin remet à Cydalise le billet impertinent.

Cydalise chasse les philosophes et rassure Damis, qui aura celle qu'il aime.

Rousseau, ridiculisé dans le *Cercle*, reparaît sous une forme quadrupède dans la pièce des *Philosophes*. Palissot est, à vrai dire, un pécheur endurci. Son éditeur reçut l'ordre d'envoyer un exemplaire de la pièce à Jean-Jacques. Ce philosophe la renvoya avec un billet qui démontre combien il était plus sensible à l'insulte qui frappait un de ses confrères qu'à n'importe quelle injure personnelle.

Lettre CCXXVI. A M. Duchesne, libraire, en lui renvoyant la comédie des *Philosophes :*

« En parcourant, Monsieur, la pièce que vous « m'avez envoyée, j'ai frémi de m'y voir loué. Je n'ac- « cepte point cet horrible présent. Je suis persuadé « qu'en me l'envoyant, vous n'avez point voulu me « faire une injure ; mais vous ignorez ou vous avez « oublié que j'ai eu l'honneur d'être l'ami d'un homme « respectable [1] indignement noirci et calomnié dans ce « libelle. J.-J. ROUSSEAU.

Palissot avait eu soin de ne pas faire flèche de tout bois ; il avait déclaré que « l'on ne peut confondre

[1] Il s'agit de Diderot.

l'auteur de *Mérope, Zaïre et Alvire*, avec nos prétendus philosophes. » Voltaire ne prend pas le change; il répond tout haut qu'il se tient pour très coupable de philosophie. Dans une série de lettres à Palissot, il est le défenseur de ses confrères, les philosophes, que Palissot avait ridiculisés d'une façon par trop vulgaire. La dernière lettre de Voltaire [1] se termine par cette piquante anecdote. « Il y avait une vieille dévote très acariâtre qui disait à sa voisine: « Je te casserai la tête avec la marmite. » — « Qu'as-tu dans la marmite? » dit la voisine. — « Il y a un bon chapon gras. » — « Eh bien! mangeons-le », répondit l'autre. Je conseille aux encyclopédistes, à vous tout le premier et à moi d'en faire autant. »

II

L'ombre de Rousseau [2] est une pièce en prose, en deux actes. La scène est à Ermenonville. Clitandre, épris de Sophie, médite sur la nouvelle Héloïse, comparant sa situation à celle de Saint-Preux. Pour obtenir de son père Léonard la main de Sophie, qui est sa pupille, il résoud d'exploiter la vénération de son père pour J.-J. Rousseau. On va consulter l'ombre du philosophe qui rend, paraît-il, de fréquents oracles. Rousseau sort de sa tombe vêtu d'une longue robe bleu de ciel serrée dans une large ceinture blanche.

[1] « Journal Encyclopédique » août 1760.

[2] *Dériaux;* sur le volume on indique seulement H. L*** et Paris 1707. Londres.

Sa tête est nue, ses cheveux flottent sur ses épaules. Clitandre, Sophie et Emilie, sœur de Clitandre, adjurent Rousseau de parler. Il débite un interminable monologue qui impressionne Léonard, auquel il conseille de permettre ce mariage, puisque Clitandre, sans être très riche, a largement de quoi faire vivre le ménage. Léonard y consent. Même, il accorde Emilie à un jeune homme qu'elle aime. Une fête pastorale termine la pièce. On exécute une ronde autour du tombeau de Jean-Jacques.

On ne pourrait imaginer une pièce plus sotte et fantastique que celle de Dériaux, où l'invraisemblance et la puérilité se tiennent. La manie de Léonard n'a point d'envol. Le rôle de revenant, assigné au père d'Héloïse, pourrait nous pénétrer de respect si cette voix d'outre-tombe ne tenait un langage d'un déplorable terre à terre. Le conseil mercantile que Rousseau donne à Léonard suffit à nous le démontrer. La langue, faible et monotone ; le dialogue, glacé et creux, forment un cadre assortissant à la pièce.

D'ailleurs, presque tout le théâtre relatif à Rousseau a des auteurs de troisième ordre.

III

J.-J. Rousseau à ses derniers moments [1]. La scène

[1] *M. Bouilly.* Trait historique en un acte et en prose, représenté pour la première fois à Paris, par les Comédiens italiens ordinaires du roi, le 31 décembre 1790. Paris, chez Brunet, 1791.

est à Ermenonville, dans la chambre à coucher de Jean-Jacques. Au lever du rideau, Thérèse et Jacqueline, la vieille gouvernante de Rousseau, sont occupées à repriser du linge. Thérèse décrit à grandes lignes l'existence nomade du grand homme depuis la publication de l'*Emile:* Môtiers, Saint-Pierre, Paris, Wooton, Paris, jusqu'à la paisible retraite à Ermenonville. Cependant Jean-Jacques arrive, une hotte d'herbes et un nid de fauvettes dans les mains. Un épervier a mis en pièces la fauvette. Tout en mangeant, il s'intéresse au sort d'une pauvre veuve en couches de son septième enfant. Au dessert, il prend part au chagrin de Charles, habile menuisier, dont la perspective de mariage avec Louise est assombrie à la suite de la dureté de cœur du principal fermier de M. de Girardin. Il avait emprunté, sous la caution du père de Charles, cent écus à un pauvre voisin. Celui-ci est mort, le terme expire et l'insensible créancier menace d'une saisie pour le lendemain. Rousseau s'émeut et s'engage à parler de cette triste affaire à M. de Girardin, quand Thérèse lui remet trois cents livres de la part de l'éditeur Ney. Il ne fait que les donner au malheureux fiancé. Resté seul, se sentant défaillir, Jean-Jacques examine péniblement certains manuscrits qu'il désire confier à M. de Girardin. Un d'entre eux, le *Contrat social*, est le don qu'il réserve à son bienfaiteur. « Il deviendra le code de la liberté française! » s'écrie de Girardin. A ces mots, le philosophe mourant prophétise, de tout le feu de son génie, la grandeur de la France. Ensuite, il recommande à son généreux ami la compagne de sa vie, dont il serre

les mains fidèles. Le dernier trait est déclamatoire. Il demande de voir encore le soleil :

« Que ce jour est pur et serein !... oh ! que la nature est grande ! voyez-vous... voyez cette lumière immense, voilà Dieu ! oui, Dieu qui m'ouvre son sein et qui m'invite à aller goûter cette paix éternelle et inaltérable que j'avais tant désirée... »

C'est un tableau et non point une scène dramatique, puisqu'il n'y a ni action, ni situation. Le sujet, qui aurait été d'un beau pathétique sous la plume d'un grand écrivain, n'a ni tenue ni profondeur. Des exclamations à la place de mouvement, des périphrases au lieu d'images fortes, et une langue pauvre, forment l'outillage de Dériaux en présence d'une donnée aussi tragique que l'agonie d'un grand homme.

IV

Jean-Jacques Rousseau au Paraclet[1]. L'auteur n'a pas voulu nous représenter Rousseau ni comme écrivain, ni comme philosophe ; il a peint ses vertus privées. Rousseau fait, sous un nom supposé, un pèlerinage au Paraclet pour y visiter la tombe d'Héloïse. Il réussit à se rendre utile à deux jeunes gens qu'il

[1] *Aude*, secrétaire de Caraccioli dans le royaume de Naples, ensuite secrétaire de Buffon, fut un des membres de la Junte italienne aux Archives de France. Il a écrit une seconde pièce sur Rousseau « Saint-Preux et Julie ». C. « Suite du répertoire du Théâtre Français », t. LXXV. Paris, Dabo, 1822.

unit au pied du tombeau de l'héroïne de l'amour. Un capucin, qui ne connaît pas le philosophe, et qui, d'ailleurs, est incapable d'apprécier le génie, égaye le tableau par des scènes comiques. Cet ouvrage fut jugé intéressant par les contemporains d'Aude[1]. Nous avons de la peine à trouver de l'intérêt dans un dialogue passé par l'alambic et coupé fort mal à propos par de plates capucinades.

Il faut avouer que l'entreprise de présenter aux feux de la rampe un homme célèbre, est toujours très périlleuse. Il est déjà risqué de le faire agir, de le faire parler comme il aurait dû vraisemblablement agir et parler. Lorsque l'auteur manque de goût et de talent dramatique, c'est une coupable faiblesse que d'user de bienveillance envers lui.

V

L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau[2]. La scène est à Genève. Cette comédie est une page de la biographie de J.-J. Rousseau. L'auteur s'applique à nous le montrer précocement épris de beauté, d'indépendance et d'héroïsme. C'est d'abord le sommeil de cet enfant de treize ans agité de délires politiques, fruits d'une

[1] Voir « Magasin Encyclopédique » 1793, vol. VI.

[2] Paroles d'*Andrieux*. Musique d'Alayrac. Comédie en un acte mêlée de musique, représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra Comique, l'an second de la République. Paris, 1794.

lecture de Plutarque faite avec son père. Celui-ci et la tante de Jean-Jacques s'entretiennent sur les promesses que donnent les qualités de l'enfant. Il se réveille et ne veut pas que sa tante le gronde d'avoir passé la nuit sur ses livres qu'il aime avec passion. Rousseau demande à Jean-Jacques ce qu'il compte faire pour son avenir. L'enfant pressent « qu'il sera un singulier »; le père n'en est pas fâché et parle avec enthousiasme des *Lettres de Caton le Censeur*, publiées dans la *Gazette de Genève*; il ignore que son fils en est l'auteur, car Jean-Jacques le cache religieusement. Son cousin Bernard, qui est chargé de remettre les *Lettres de Caton* à l'imprimeur, lui apprend qu'il a égaré en route la dernière « sur les femmes ». L'auteur se désole, mais le chagrin de Bernard le désarme. La lettre a été retrouvée par Barnabas, filleul de Masseron, jaloux de la famille Rousseau. Masseron s'empresse de l'envoyer au journal, dans l'espoir d'aggraver le sort de Rousseau père, qu'il croit être l'auteur de ces lettres hardies, imprégnées d'un esprit républicain.

Sur ces entrefaites, Vulson, père de Sophie, aimée par Jean-Jacques, survient et il félicite l'auteur des *Lettres de Caton*. Rousseau se soustrait aux louanges qu'il ne mérite point. Alors Vulson interroge à part Jean-Jacques, qui ne se laisse pas arracher son secret.

Au dîner, la *Gazette de Genève* fait son apparition. Pendant que Jean-Jacques lit à haute voix sa dernière lettre, les envoyés du roi viennent demander Rousseau. Jean-Jacques se nomme. Les envoyés lui apportent des récompenses et une bourse.

Le vaudeville, qui termine la pièce, a ce couplet significatif :

Tel fait le procès aux humains,
Les nomme fous, méchants et vains
Qui n'est pas de meilleure étoffe :
Mais les servir et non les fuir
Les plaindre, et non pas les haïr,
Ce sont les mœurs du philosophe !

Dans le premier livre des *Confessions*, Rousseau dessine le profil des personnes qui occupèrent son enfance : son père, la tante Suzon, le cousin Bernard, Sophie Vulson. Quelle vigueur ont leurs traits ! quel frémissement ils donnent aux pages où Jean-Jacques ignore encore la souillure de la vie ! C'était si beau, dans sa simplicité émue, qu'il n'aurait pas fallu redire ! Andrieux a redit gauchement, faiblement, ce que Rousseau a dit avec tant de grâce et de force. En touchant aux êtres que Rousseau a voulu éterniser moyennant quelques touches de son pinceau d'artiste, Andrieux a terni l'éclat de leur teint.

« ... Je ne sais comment j'appris à lire... ma mère « avait laissé des romans ; nous nous mîmes à les lire « après souper, mon père et moi. Il n'était question « d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres « amusants ; mais bientôt l'intérêt devint si vif, que « nous lisions tour à tour sans relâche, et passions « les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions ja- « mais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon « père, entendant le matin les hirondelles, disait tout « honteux : « Allons nous coucher, je suis plus enfant « que toi. »... Les romans finirent avec l'été de 1719.

« La bibliothèque de ma mère épuisée, on eut recours « à la portion de celle de son père qui nous était échue. « ...L'*Histoire de l'Eglise et de l'Empire*, par Le Sueur, « le *Discours sur l'Histoire Universelle*, de Bossuet, les « *Hommes illustres*, de Plutarque, l'*Histoire de Venise*, par Nani, les *Métamorphoses*, d'Ovide, La « Bruyère, les *Dialogues des Morts*, de Fontenelle, et « quelques tomes de Molière, furent transportés dans « le cabinet de mon père, et je les lui lisais tous les « jours durant son travail. J'y pris un goût rare, et « peut-être unique à cet âge. Plutarque surtout devint « ma lecture favorite. Le plaisir que je prenais à le « relire sans cesse me guérit un peu des romans, et je « préférai bientôt Agésilas, Brutus, Aristide, à Oron-« date, Artamène et Juba. De ces intéressantes lec-« tures, des entretiens qu'elles occasionnaient entre « mon père et moi, se forma cet esprit libre et républi-« cain, ce caractère indomptable et fier, impatient de « joug et de servitude, qui m'a tourmenté tout le temps « de ma vie dans les situations les moins propres à lui « donner l'essor. Sans cesse occupé de Rome et « d'Athènes, vivant pour ainsi dire avec leurs grands « hommes, né moi-même citoyen d'une république et « fils d'un père dont l'amour de la patrie était la plus « forte passion, je m'en enflammais à son exemple, je « me croyais Grec ou Romain; je devenais le person-« nage dont je lisais la vie... Un jour que je racontais « à table l'aventure de Scévola, on fut effrayé de me « voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour « représenter son action.

« ... Les enfants des rois ne sauraient être soignés

« avec plus de zèle que je le fus durant mes premiers « ans, idolâtré de tout ce qui m'environnait, et tou- « jours, ce qui est bien plus rare, traité en enfant chéri, « jamais en enfant gâté... Mon père, ma tante, ma « mie, mes parents; nos amis, nos voisins, tout ce qui « m'environnait m'aimait; et moi je les aimais de « même. »

Il trace de sa tante[1] ce pastel exquis:

« ... Hors le temps que je passais à lire ou écrire « auprès de mon père et celui où ma mie me menait « promener, j'étais toujours avec ma tante, à la voir « broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté « d'elle; et j'étais content. Son enjouement, sa dou- « ceur, sa figure agréable m'ont laissé de si fortes im- « pressions que je vois encore son air, son regard, son « attitude; je me souviens de ses petits propos cares- « sants; je dirais comment elle était vêtue et coiffée, « sans oublier les deux crochets que ses cheveux noirs « faisaient sur ses tempes, selon la mode de ce temps- « là. Je suis persuadé que je lui dois la passion pour la « musique, qui ne s'est bien développée en moi que « longtemps après. Elle savait une quantité prodi- « gieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec « un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme « de cette excellente fille éloignait d'elle et de tout « ce qui l'environnait la rêverie et la tristesse. L'attrait « que son chant avait pour moi fut tel que non seule- « ment plusieurs de ces chansons me sont toujours « restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient « même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement

[1] Mme Gonceru, sœur de son père.

« oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure
« que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer.
« Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de
« soucis et de peines, je me surprends quelquefois à
« pleurer comme un enfant, en marmottant ces petits
« airs d'une voix cassée et tremblante? Il y en a un
« surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à
« l'air; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment
« refusée à tous mes efforts pour me la rappeler,
« quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes.
« Voici le commencement:

Tircis, je n'ose
Ecouter ton chalumeau
Sous l'ormeau,
Car on en cause
Déjà dans notre hameau [1].

« Je cherche où est le charme attendrissant que
« mon cœur trouve à cette chanson; c'est un caprice
« auquel je ne comprends rien, mais il m'est de toute
« impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être
« arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire
« à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si
« tant est que quelqu'un les connaisse encore. Mais je
« suis presque sûr que le plaisir que je prends à me
« rappeler cet air s'évanouirait en partie si j'avais la

[1] Voici les vers qui suivent et dont Rousseau ne se rappelait que des fragments :

Un cœur s'expose
A trop s'engager
Avec un berger,
Et toujours l'épine est sous la rose.

« preuve que d'autres que ma pauvre tante Suson l'ont « chanté. »

L'épisode romanesque des amours de cet enfant de treize ans avec Mlle de Vulson, qui en avait vingt-deux, est également tracé avec des couleurs indélébiles dans le premier livre des *Confessions*:

« J'aurais passé ma vie entière avec Mlle de Vul-« son sans songer à la quitter; mais en l'abordant, ma « joie était tranquille et n'allait pas à l'émotion. Je « l'aimais surtout en grande compagnie: les plaisante-« ries, les agaceries, les jalousies même, m'attachaient, « m'intéressaient; je triomphais avec orgueil de ses « préférences près des grands rivaux qu'elle paraissait « maltraiter. J'étais tourmenté, mais j'aimais ce tour-« ment... Je m'intéressais tendrement à elle, je souf-« frais quand elle était malade... Absent d'elle, elle « me manquait; présent, ses caresses m'étaient douces « au cœur, non aux sens. J'étais impunément fami-« lier avec elle; mon imagination ne me demandait que « ce qu'elle m'accordait; cependant je n'aurais pu « supporter de lui en voir faire autant à d'autres. Je « l'aimais en frère, mais j'en étais jaloux en amant.

« Nos séparations ne se faisaient jamais sans lar-« mes, et il est singulier dans quel vide accablant je « me sentais plongé après l'avoir quittée. Pour tem-« pérer les douleurs de l'absence, nous nous écrivions « des lettres d'un pathétique à faire fendre les ro-« chers. Enfin j'eus la gloire qu'elle n'y put plus tenir, « et qu'elle vint me voir à Genève. Pour le coup, la « tête acheva de me tourner; je fus ivre et fou les « deux jours qu'elle y resta. Quand elle partit, je

« voulais me jeter dans l'eau après elle, et je fis long-
« temps retentir l'air de mes cris. Huit jours après, elle
« m'envoya des bonbons et des gants, ce qui m'eût
« paru fort galant si je n'eusse appris en même temps
« qu'elle était mariée et que ce voyage dont il lui
« avait plu de me faire honneur était pour acheter ses
« habits de noce. Je ne décrirai pas ma fureur, elle se
« conçoit. »

Lorsqu'on a le détestable goût d'écrire une pièce sur le guide d'une autobiographie aussi complète, aussi profonde et intime que celle des *Confessions*, il faudrait tout au moins en reproduire fidèlement le tableau et les personnages. Andrieux n'en a cure. La scène est à Genève, dans la maison paternelle, tandis qu'au temps des amours romanesques de Jean-Jacques, son père était établi à Nyon, la résidence des Vulson, et l'enfant demeurait chez son oncle Bernard. Masseron, que l'on nous présente comme le lâche ennemi de Rousseau père, et qui néanmoins paraît à sa table, était un honnête greffier de la ville, chez lequel Jean-Jacques fut placé, en 1723, pour apprendre l'utile métier de *grapignan*.

« L'occupation me paraissait ennuyeuse, insuppor-
« table; l'assiduité, l'assujettissement, achevèrent de
« m'en rebuter, et je n'entrais jamais au greffe qu'avec
« une horreur qui croissait de jour en jour. M. Mas-
« seron, peu content de moi, me traitait avec mépris,
« me reprochant sans cesse mon engourdissement, ma
« bêtise; me répétant tous les jours que mon oncle
« l'avait assuré *que je savais*, *que je savais*, tandis que,
« dans le vrai, je ne savais rien; qu'il lui avait promis

« un joli garçon, et qu'il ne lui avait donné qu'un âne. « Enfin, je fus renvoyé du greffe ignominieusement « pour mon ineptie, et il fut prononcé par les clercs « de M. Masseron que je n'étais bon qu'à mener la « lime. »[1].

VI

La fête de J.-J. Rousseau[2]. Personnages : la citoyenne veuve Rousseau, le citoyen maire, la citoyenne Pauline, femme du maire. Officiers, municipaux, gardes, villageois et villageoises, emplissent la scène qui représente une place de la commune d'Ermenonville. L'orchestre exécute l'ouverture du *Devin du Village* ; les couplets sont chantés sur les airs de Colin et Colette. Le maire va surveiller les préparatifs de la fête, pendant que Pauline, inspirée, improvise un hymne à la louange de Rousseau. Si les pensées en sont nobles, la forme, hélas ! est lamentablement médiocre et grise.

Toi dont la rare sagesse
Éclaire l'humanité,
Le travail de ta jeunesse
Prépara la liberté ;

[1] *Confessions.* Livre I, 1723-1728.

[2] *Dusausoir.* Intermède en prose mêlé de chants, joué le jour fixé par la Convention Nationale pour la translation des cendres de Rousseau au Panthéon. » Paris, chez Dufart, an III de la République.

Ta vertu patriotique
S'élança dès son berceau
Reçoit la palme civique
Dont on orne ton tombeau.
Au sein même des alarmes
Tu sus goûter le bonheur ;
Par de bienfaisantes larmes
Tu soulageas la douleur;
C'est toi qui rendis aux mères
Un plaisir consolateur;
En répandant tes lumières
Tu dissipas leur erreur.

Mais voilà que Pauline aperçoit la veuve Rousseau; elle lui révèle le héros de la fête. Là-dessus Thérèse, près de se sentir mal, se laisse tomber dans les bras de l'enthousiaste citoyenne, en criant d'une voix suffoquée: « Oh! Jean-Jacques! ô mon digne époux! Je ne pleure plus, mes larmes t'offenseraient! »

Elle a juste le temps de se tamponner les yeux, que le cortège paraît, fanfare en tête. Deux jolies villageoises, vêtues de blanc, tiennent un coussin sur lequel est placé un exemplaire de la *Nouvelle Héloïse*; un couple de garçons les suit, avec une copie d'*Emile*. Un paysan porte la partition du *Devin du Village*; deux autres le *Contrat social*. Le citoyen maire, flanqué de deux officiers qui portent en triomphe le buste de Jean-Jacques, ferme le cortège, une couronne à la main.

A tour de rôle, les couples chantent un vaudeville relatif à l'œuvre du maître qu'ils montrent à la foule. A titre de curiosité, voici les vers sur l'*Emile*.

Le savant auteur d'*Emile*,
Loin du faste et des grandeurs,
Consacra sa plume habile
A former nos jeunes cœurs.

Dans son immortel ouvrage,
Ce bienfaiteur des humains
Sut, par son mâle courage,
Nous rendre républicains !

Au moment où le maire couronne le buste de Rousseau, la foule chante, sur l'air des Marseïllais, le refrain :

Rousseau fut le flambeau de son siècle enchanté,
Son nom, son nom est garanti par l'immortalité.

Thérèse pleure à chaudes larmes.

Cette pièce est faite pour une réjouissance foraine. Elle sent la banlieue avec ses tréteaux aux festons de lierre, ses guinguettes improvisées, sa bigarrure de types et d'accents et sa bruyante marmaille. Point d'idée, point d'idéalité ! Une sorte de bonhomie ignorante remplace le tour naïf que l'auteur a essayé vainement de donner au peuple qui divinise son libérateur.

VII

Emile, par Léonard[1]. L'éditeur de Léonard nous informe qu'il était très jeune quand il composa cette comédie, et que, quoiqu'il l'eût retouchée souvent par

[1] *N.-G. Léonard*, né à la Guadeloupe en 1744, auteur d'Idylles, de romans et de comédies. Lieutenant-général de l'amirauté ; vice-sénéchal à la Guadeloupe : mort à Nantes 1793. « Œuvres de Léonard, publiées par V. Campenon. Paris, chez Didot Jeune, l'an VII.

la suite, il ne la considérait que comme une étude faite d'après un des ouvrages de Rousseau qu'il estimait le mieux.

Emile et Ariste, son précepteur, hôtes de M. Dorval, se sont absentés pendant vingt-quatre heures, ce qui est insolite. Mme Dorval profite de cette journée pour sonder les sentiments de sa fille, Sophie, à l'égard d'Emile. Ce dernier, à son retour, affecté de l'accueil glacial de la jeune fille, craint de ne pas être aimé. Il exprime sa douleur à Ariste, qui lui sert une longue tirade sur la valeur de la souffrance et l'art de maîtriser les passions. Néanmoins, il s'offre à lui donner un coup de main, et lui propose d'annoncer aux Dorval leur départ définitif pour connaître les vrais sentiments de Sophie. Sophie trahit par une rougeur subite ses regrets et son amour. Un dialogue s'ensuit où l'emphase, la rhétorique semblent l'emporter chez tous les personnages, qui déclament à l'envi. Sophie se résout à conclure par ces mots :

> Prends cette main, Emile, et deviens mon époux.
> Fière de ton amour, je me rendrai moi-même
> Digne, si je le puis, de cet honneur suprême.

A quoi Emile, pas mal flatté, riposte :

> Votre époux ! Ah ! toujours je serai votre amant !

Mme Dorval est par trop empressée de marier sa fille. Elle a tout l'air de vouloir s'en débarrasser. C'est que Sophie n'est guère engageante. Elle se méfie, elle ne se livre pas. Incolore et silencieuse, on set surpris de la voir transformée au dernier acte en un esprit fort, tour à tour exalté et sermonneur. Emile aime à s'en-

tendre parler, il a emprunté à Ariste le goût des sentences et le ton d'église. Ce qui tranche encore sur ces défauts, c'est le manque absolu d'action. Il n'y a dans cette pièce de Léonard que des phraseurs insupportables.

VIII

La Vallée de Montmorency, ou J.-J. Rousseau à l'Ermitage[1]. Le couplet d'amour d'Arlequin afficheur est très gentil.

Arlequin ne vous a promis
Que les tableaux d'une vallée :
Mais du meilleur de vos amis
L'ombre s'y trouvera mêlée.
Le titre qu'en ce jour on prend
N'est qu'un titre vague et postiche ;
Le véritable était trop grand
Pour ma petite affiche.

La scène est à Montmorency où Rousseau paraît comme la providence des bonnes gens, le protecteur des amoureux, l'ami de tous les mioches. Julienne, fille de Geneviève, est l'heureuse fiancée de Vernier. Au lever du rideau, elle fredonne un air en l'attendant. Il arrive, il grimpe sur un cerisier et les voilà qui chantent en faisant la cueillette :

[1] Opéra-comique en trois actes, en prose, mêlé de vaudevilles, par Piis, Barré, Radet et Desfontaines », représenté pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 23 prairial, an VI. Paris, Imprimerie des Droits de l'Homme, an VII.

— Cueillons ces cerises nouvelles
Dont le matin augmente la fraîcheur.
Pour notre ami, choisissons les plus belles ;
Il reçoit bien tout ce qui vient du cœur.

— Sur les grosses je fais main basse,
Reçois-les dans ton tablier.

— Je crains que la branche ne casse
Prends-garde, je la vois plier.

— En m'élevant sur ce feuillage
Combien encore j'en vais avoir..!

— Oh, ne monte pas davantage
Que je puisse toujours te voir.

Rousseau, qui herborise, survient et partage leur déjeuner frugal : du lait et des cerises.

Le second acte a beaucoup de mouvement et une saveur agreste qui plaît au lecteur. Geneviève, tout en distribuant des tartines à ses petits, Jacquot et Charles, et à Fanfan, que sa mère Mme de Folleville fait élever à la campagne, chante une simple chanson qui offre l'antithèse de l'éducation à la ville et de l'éducation à la campagne :

Malgré le cri de la nature,
A la ville, aux petits enfants,
On mesure la nourriture,
Et ça pour qu'ils soient bien portants.

Au village, c'est le contraire,
Jamais nous ne leur mesurons rien
Ils mangent la journée entière
Et ça pour qu'ils se portent bien.

On veut qu'un marmot à la ville
Esclave de son précepteur,
Sur sa chaise reste tranquille,
Et raisonne comme un docteur.

Ça leur réussit, Dieu sait comment,
Le petit docteur devient grand.
Et pour lors ça fait un grand homme
Qui raisonne comme un enfant.

L'arrivée de Mme de Folleville et de son sigisbée, M. de Saint-Léger, fait une bruyante scène à contrastes. Fanfan refuse d'embrasser sa mère et se réfugie dans les bras de Geneviève. Rousseau s'étonne de l'indignation de Mme de Folleville et lui prouve, comme deux et deux font quatre, qu'elle n'a que ce qu'elle mérite :

Vous voulez que sur vos pas
Ce fils, presque oublié, s'élance ?
Qu'a-t-il reçu de vous, hélas !
Autre chose que l'existence ?

De votre lait, en vos bras,
Vous deviez nourrir son enfance.
La mère qui ne remplit pas
Cette tâche pleine d'appas,
Doit en perdre la récompense.

La conversion de Mme de Folleville est par trop rapide. Elle rend grâces à Rousseau, elle emmène Fanfan, et elle assure l'auteur qu'elle lira ses livres.

Rousseau rentre au pavillon qu'il occupe. On lui remet son courrier ; il le parcourt et lit avec plaisir une lettre de l'excellent Malesherbes, qui ne peut comprendre la nature des attraits qui le gardent si longtemps loin de Paris. Rousseau prend la plume et lui répond en vers que :

L'habitant de Montmorency
Vaut pour moi, celui de la ville,
J'apprends à distinguer ici
L'homme actif de l'homme inutile.

A Paris, que d'oisifs, hélas !
Déserteurs de l'agriculture,
Matin et soir croisent des bras
Que redemandent la nature !

Dans ma maison, suis-je au repos
Condamné par un temps de pluie,
Mon chien, ma chatte et mes oiseaux
Me tiennent douce compagnie.
Si du beau temps je m'aperçois
Je cours dans la forêt obscure,
Pour être vis-à-vis de moi
Et de l'auteur de la nature.

L'épître en vers est à ce point interrompue par l'arrivée de Venture, le bon poète bohême[1], qui apporte de l'argent à Rousseau de la part de son libraire Marc-Michel Rey.

Marc-Michel Rey, votre libraire
De vous compter ce numéraire
M'a fait un devoir capital.
Votre *Héloïse*, votre *Emile*
Se débitent toujours par mille ;
De votre *Contrat social*
Le succès est toujours égal.
De vos *Lettres de la Montagne*
La vogue, de jour en jour gagne ;
Votre système musical
Chez les savants ne prend pas mal.
Et votre *Devin du Village*
De tout le monde a le suffrage.
Votre brûlant *Pygmalion,*
Fait une vive impression.

Jean-Jacques fait encore une bonne œuvre en faveur des fiancés. Geneviève, s'étant entêtée à refuser son consentement au mariage de Julienne, Rousseau

[1] Voir chapitre V.

tâche de lui parler raison. Il triomphe des préjugés de la paysanne, qui voit dans le père du fiancé de sa fille, un de la *vache à Colas*, c'est-à-dire un hérétique, schismatique, huguenot. Rousseau prononce des phrases sur l'amour de Dieu, et les sentiments de fraternité universelle. Geneviève trouve ce langage remarquable car elle n'y comprend rien. Bref, on appelle le tabellion; et Mme de Folleville, qui, entre-temps, a décidé de s'installer à Montmorency, dans le voisinage de Rousseau, interprète la joie générale dans ce couplet adressé au public:

Plus d'un auteur qui se croit de niveau
Avec Racine et Voltaire et Boileau,
Trompette en main, se met en eau
Pour atteindre au sacré côteau,
Et pour y prendre une haute volée;
Nous n'avons, nous, qu'un chalumeau,
Et nous restons dans la vallée.

L'action de cet opéra-comique se rapporte au séjour de Rousseau à l'Ermitage, en 1756-1757. Il y arriva en avril, « quand la terre commençait à végéter. » « On y voyait des violettes et des primevères, les bour-« geons des arbres commençaient à poindre, et le pre-« mier chant du rossignol marqua mon arrivée. » Il y passa la plus heureuse année de son existence, le matin étant destiné à la copie, les après-dînées à la promenade dans les bosquets, le taillis, le parc de M. d'Epinay. Jean-Jacques jouit sans arrière-pensée de la solitude avec sa bonne Thérèse, et les visites fréquentes des gens à prétentions ne firent qu'aiguiser en lui le goût des plaisirs rustiques. « J'étais si ennuyé « de salons, de jets d'eau, de bosquets, de parterres, et « des plus ennuyeux montreurs de tout cela; j'étais

« si excédé de brochures, de clavecin, de tri, de nœuds, « de sots bons mots, de fades minauderies, de petits « conteurs et de grands soupers, que, quand je lor- « gnais du coin de l'œil un simple pauvre buisson « d'épines, une haie, une grange, un pré; quand je « humais, en traversant un hameau, la vapeur d'une « bonne omelette au cerfeuil, quand j'entendais de « loin le rustique refrain de la chanson des bisquières, « je donnais au diable et le rouge, et les falbalas, et « l'ambre, et, regrettant le dîner de la ménagère et le « vin du cru, j'aurais de bon cœur paumé la gueule « à Monsieur le chef et à Monsieur le maître, qui me « faisaient dîner à l'heure où je soupe, souper à « l'heure où je dors. »[1]

Selon toute vraisemblance, Rousseau s'acquitta de ses devoirs de société aussi rarement que possible, et nous n'avons pas de peine à l'imaginer sous des bocages riants, ravi du gazouillement des oiseaux, flâneur et rêveur impénitent. Son âme humanitaire devait s'intéresser aux moindres détails de la vie des paysans, plaindre leur sort, alimenter leur désir de liberté et de justice. Aussi, les amours innocents de Julienne et de Vernier, le caquetage de Geneviève dans leur décor rustique, ne déparent pas l'Ermitage.

La collaboration de Piis, Barré et Desfontaines à cet opéra comique ne leur a pas évité une très grave erreur. Venture énumère des ouvrages que Rousseau n'avait point encore publiés, comme se débitant par milliers de copies. A l'Ermitage, Jean-Jacques eut, en effet, divers ouvrages sur le chantier. En premier lieu, les *Institutions politiques*, dont il tira beaucoup

[1] « Confessions. » Livre IX.

plus tard le *Contrat social*; l'extrait de l'œuvre diffuse et confuse de l'abbé de Saint-Pierre qu'il n'acheva jamais. Il méditait alors également un système d'éducation auquel il tenait par-dessus toute chose. Le travail dont il s'était pourvu pour les jours de pluie était le *Dictionnaire de musique*. Mais le seul ouvrage qui l'absorba complètement et qui vit le jour à l'Ermitage, c'est la *Nouvelle Héloïse*. Issu d'une rêverie perpétuelle, nourri d'un monde idéal et de fantasques amours, ce livre de fictions et de délire, que Diderot jugea chargé de paroles et redondant, est le fruit « d'une saison passée avec le plus de douceur et de tranquillité. » L'hiver 1757, Jean-Jacques met au net *Julie* « avec un plaisir inexprimable, employant « pour cela le plus beau papier doré, de la poudre « d'azur et d'argent pour sécher l'écriture, de la nom- « pareille bleue pour coudre les cahiers. »[1]

L'*Emile* parut les premiers jours du mois de juin 1762, et nul n'ignore que le Parlement décréta sur-le-champ Rousseau de prise de corps; de façon qu'il dut partir en cachette sous la protection du maréchal de Luxembourg. Les *Lettres de la Montagne*, éloquente défense d'un persécuté, sont datées de Motiers, 1765. Et l'on joua *Pygmalion*, pour la première fois, tout juste dix ans plus tard, à Paris. Messieurs les auteurs de la *Vallée de Montmorency* ont fait un bizarre pastiche, un méli-mélo de livres et de dates qui enlèvent toute valeur à leur pièce. Il est, néanmoins, juste de reconnaître qu'elle a du mouvement, les couplets de la vivacité et de la fraîcheur.

[1] « Confessions. » Livre IX.

CHAPITRE X

Les pièces de théâtre relatives à Rousseau au XIXme siècle.

I. *Pygmalion à S. Maur*, par Etienne. — II. *L'Héloïse de l'île S. Louis*, par Georges Duval. — III. *Jean-Jacques Rousseau ou une journée à Ermenonville*, par Edouard. — IV. *Le portrait de J.-J. Rousseau*, ou quelques ridicules du jour, 1813 — V. *Le tailleur de Jean-Jacques*, par MM. de Rougemont, Merle et Simonin. — VI. *Les Charmettes*, *ou une Page des Confessions*, par MM. Bayard, Vauderbuch et Desforges. — VII. *Jean-Jacques Rousseau à Montmorency*, par J. S. Quesné. – VIII. *Jean-Jacques Rousseau*, par Antony Tizon. — IX. *Le Réformateur*, par E. Rod.

I

Pygmalion à Saint-Maur[1]. Cette pièce est de M. Etienne, qui fut assisté par d'autres comédiens. Deux choristes, assistés d'un musicien de bal champêtre, d'un aubergiste ami des beaux-arts, et d'une

[1] Farce anecdotique, trouvée à Charenton, représentée au théâtre des Troubadours, le 29 prairial, an VIII.

J.-M. Quérard. « La France Littéraire » énumère dans son

paysanne qui ne sait ni lire ni écrire, imaginent de représenter à Saint-Maur le petit drame si éloquent de Rousseau, *Pygmalion.* Ils ne se doutent point que l'empressement des connaisseurs de Saint-Maur et des environs ne leur paye largement les frais du voyage. Mais par un contre-temps très fâcheux, il se trouve qu'ils n'ont pas d'actrice pour jouer la statue! Que faire? L'aubergiste, transformé en directeur de troupe, fait aux beaux-arts le sacrifice de sa nièce, gardeuse de chèvres, qu'une ou deux leçons rendront excellente actrice. Tel est le sujet de cette farce, qui est une satire contre les mauvais comédiens, les mauvais auteurs et les mauvaises pièces à la mode. L'effet et la malice des épigrammes, autant que le sel des boutades est détruit à la suite de l'oubli où sont tombées les personnes raillés dans la pièce.[1]

Cette dénonciation du charlatanisme est un à-propos même aujourd'hui:

On voit des effets merveilleux,
Clair de lune, feux d'artifice,
Personnages mystérieux,
Ombres, diables en exercice;

catalogue des pièces de théâtre relatives à Rousseau *Pygmalion*, ballet pantomime en deux actes, par *Milon.* Cette pantomime fut jouée pour la première fois sur le théâtre de l'Ambigu Comique, au mois de Floréal, an VII. Les personnages outre Pygmalion, Galathée, Vénus, sont Bacchus, les Grâces, l'Amour constant et l'Amour inconstant. Rousseau n'y joue aucun rôle et n'y est pas nommé.

[1] Notice tirée de « M. Etienne, Essai biographique et littéraire », par *L. Thiessé.* Paris, Firmin Didot, 1853.

On voit de grands Egyptiens
En ordre sortir de leur niche ;
On voit de grands magiciens ;
On voit de très grands comédiens...
On voit tout cela ?

Sur l'affiche !

II

L'Héloïse de l'île Saint-Louis [1]. Scène : une rue de l'île Saint-Louis. Hugues de la Bretonnière, ancien maître d'armes, a donné à sa fille Julie un instituteur au cachet Petit-Preux, qui, sans prendre souci de la rigidité de principes de la Bretonnière, a donné à lire à son élève la *Nouvelle Héloïse*. Julie est aux anges ; elle rend grâces à son maître de l'initier si agréablement aux mystères de la passion. Mais son père la surprend en flagrant délit de lecture, il craint que le petit instituteur ne veuille faire d'un très bon roman une très mauvaise histoire, et, dans un accès de colère, il déclare à sa fille qu'il tuera l'imprudent. Les supplications de la jeune fille ne font qu'augmenter sa rage, car il la destine à son ami Pomard, employé d'octroi.

Julie signale à Petit-Preux le sort qui l'attend ; mais quand La Bretonnière informe l'instituteur qu'il veut l'appeler en duel, le malin refuse par respect

[1] Vaudeville en un acte par M. *Léo Duval*. Paris, Mme Cavanagh, 1805, in-8.

pour le père de celle qu'il aime. Il se battra volontiers avec son rival. Il se trouve que Pomard est un ancien élève de Petit-Preux. En causant de toutes leurs aventures, ils arrivent à se dire l'essentiel et à se reconnaître rivaux. Julie craint le duel pour Petit-Preux, puisque Pomard, qui a été prévôt de son père, connaît le métier. Elle feint d'aimer Pomard, qui, dès ce moment, laisse venir les coups et finit par désarmer son rival, car il n'est pas permis de tuer ses amis. Mais quand La Bretonnière l'informe de l'état des choses, Pomard veut prendre sa revanche. Le duel recommence. Pomard est vainqueur. Néanmoins le rideau tombe sans que le public sache qui sera le mari de Julie.

III

J.-J. Rousseau ou une journée d'Ermenonville, par Edouard[1]. Jean-Jacques habite l'ermitage d'Ermenonville dont il interdit l'accès aux fâcheux. Il n'y reçoit que son voisin Germeuil, professeur en droit, et le jeune Adolphe Valcour, fils de son meilleur ami. Cet ami, sur le conseil de Rousseau, est allé voyager pour se distraire de l'amour qu'il a conçu pour Adeline,

[1] Cet auteur est inconnu dans les fastes du théâtre. Sa pièce, sifflée à outrance le premier jour, reparut sur la scène avec quelques changements. Jouée le 21 septembre 1813, à l'Odéon.

fille de Germeuil. Adeline aime Adolphe. Comme elle brûle de voir Rousseau, Adolphe obtient d'Antoine Coignet qu'il violera la consigne en faveur de la jeune fille. Introduite dans le cabinet de Jean-Jacques, elle l'entend qui débite une fière tirade contre les jeunes personnes, qui aiment à l'insu de leurs parents. Une conversation s'engage entre l'ours et Adeline. Elle amène un quiproquo divertissant. Rousseau comprend que la jeune fille consentirait à épouser M. de Valcour et il verse dans le cœur de son ami le faux espoir qu'il a conçu lui-même. Au refus obstiné de Germeuil, Valcour, dépité, ne se sent pas capable de sacrifier sa passion à son fils. D'ailleurs, Adolphe n'est pas son fils: c'est un enfant abandonné qu'il a retiré d'un de ces asiles ouverts aux fruits du malheur ou du libertinage. Une lettre instruit Adolphe sur son origine. Il l'oublie sur un banc de gazon et Rousseau la trouve. Il la lit et apprend qu'Adolphe est un de ses enfants qu'il a mis jadis aux Enfants-Trouvés. Le philosophe pousse des cris de joie, de tendresse et de repentir. Adolphe est fier de devoir le jour à un grand homme.[1]

Cette pièce blesse la vérité. Jamais Rousseau ne retrouva ses enfants et jamais il ne démontra du repentir de les avoir abandonnés. Il y a même deux périodes dans les *Confessions* où il justifie sa conduite... « En livrant mes enfants à l'éducation pu-« blique, en les destinant à devenir ouvriers et paysans « plutôt qu'aventuriers et coureurs de fortunes, je « crus faire acte de citoyen et de père, et je me re-

[1] « Magasin Encyclopédique », Vol. V, 1813.

« gardai comme un membre de la république de « Platon... J'ai souvent béni le Ciel de les avoir ga- « rantis par là du sort de leur père... Mon troisième « enfant fut donc mis aux Enfants-Trouvés, ainsi que « les premiers; il en fut de même des deux suivants, « car j'en ai eu cinq en tout... Je n'y voyais aucun mal. « Tout pesé, je choisis pour mes enfants le mieux, ou « ce que je crus l'être. J'aurais voulu, je voudrais « encore avoir été élevé et nourri comme ils l'ont « été. »[1]

IV

Le portrait de J.-J. Rousseau[2]. Ce vaudeville est une charge contre les ridicules de l'époque, et les manies que des charlatans habiles exploitaient pour

[1] *Confessions.* Livre, VIII.

[2] Représenté à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville, le 11 Octobre 1813. *Manuscrit* de la Bibliothèque de Versailles, nº 214.

Nous avons une copie du manuscrit Nº *293*, de la Bibliothèque de Dôle, « *La fille de Jean Jacques* » comédie en deux actes mêlée de chants. Il n'y a pas de date et pas de nom d'auteur. La scène se passe en Ecosse, au château de Lord Maréchal qui a fait aménager pour son illustre ami le philosophe Rousseau, un pavillon rustique au milieu d'un amas de rochers coupés par des crevasses. Il l'attend en vain. Rousseau ne paraît pas sur la scène qui est très animée par Charlotte, la bruyante fille de Lord Maréchal. Charlotte a été élevée avec Julie, la pupille de Lord Maréchal, grâce aux soins de Mme Nancy. Arthur, le fils et l'héritier de la maison, aime Julie

s'enrichir rapidement. La manie des portraits de famille est très en vogue et M. Desancêtres tient, rue Saint-Sauveur, l'entrepôt général des dits portraits. Inventeur de cette nouvelle branche de commerce, il a fini par prendre au sérieux des recherches futiles, et par trouver de la vertu à sa spéculation lucrative :

« Je suis toutes les ventes après décès, je parcours « les quais et les boulevards, je passe dans toutes les « rues, je m'arrête dans toutes les impasses. Pas un « coin de Paris que je ne connaisse et on ne se figure « pas la quantité de physionomies que j'ai dans la « tête ; ma mémoire exercée fait qu'au premier coup « d'œil je démêle dans une vieille croûte une jeune « et jolie femme, dans un devant de cheminée enfumé « un respectable grand-père, dans un dessus de porte « antique les traits de telle ou telle personne vivante. « J'achète ainsi des médecins, les avocats et tous nos « auteurs modernes ; je me dis : Ces gens-là ne sont « pas immortels, et quelque jour leurs fils, leurs ne- « veux, leurs gendres viendront les réclamer. Par cet « heureux moyen, je console les familles et j'évite « aux défunts l'affront et le désagrément d'être ex- « posés, dans les rues et dans les carrefours, aux « intempéries des saisons... J'ai, d'ailleurs, deux cor- « des à mon arc : si par la suite les portraits de fa-

avec passion. Mr André qui connaît les secrets de famille mieux que Lord Maréchal, arrive à temps pour empêcher les fiançailles d'Arthur. Arthur allait épouser sa propre sœur, car c'est Charlotte, et non pas Julie, qui est la fille adoptive du Lord. André la ramène en France. La pièce finit brusquement. Le lecteur est plutôt perplexe sur l'à-propos du titre de cette énigmatique comédie.

« mille ne donnaient plus, je me rejetterais sur les « grands génies. C'est une assez bonne ressource. « N'ai-je pas vendu douze Molière et trois La Fon- « taine le mois dernier? »

L'éloquence de Desancêtres n'empêche pas son fils de se plaindre des embarras qui encombrent leur maison. Son père range aisément les portraits par espèce :

Au premier, place les grands hommes
Au-dessus d'eux, mets les danseurs ;
Dans mon buffet, les gastronomes
Mets de côté les procureurs.

Sur l'escalier
Mets l'usurier.
Chez mon portier
Place le gazetier.
Près des acteurs
Mets les auteurs.

Au pied du mur tu mettras les docteurs.
Enfin, j'ordonne que l'on porte,
Les musiciens dans mon cellier ;
Mets les peintres au grenier :
Et les huissiers à la porte.

Il se hâte de nous apprendre qu'il a une affaire d'or en perspective. Un riche financier, dont l'ignorance égale la richesse, M. de la Rocheville, veut à n'importe quel prix le portrait véritable de Jean-Jacques. Desancêtres a fait insérer une note dans les petites affiches, et il attend avec anxiété des gens qui puissent lui donner quelques lumières. M. de la Rocheville survient. Il veut que Rousseau figure le même soir dans son hôtel, où il attend quarante-cinq personnes pour le dîner :

Dans mon salon où quatre lustres
Brillent d'un éclat enchanteur,
J'aurai ce soir des gens illustres.
Un Turc, un mystificateur.
J'ai posé sur ma liste
Un célèbre pianiste ;
Nous aurons Olivier
Le grimacier.
Je fais venir le ventriloque
Dont le colloque
Est de bon ton
Un fameux violon,
Un charmant bouffon.
Chez moi l'opéra
En masse viendra
Ah, ah, ah.
Un boston d'enfer, des charades en action,
Jean-Jacques, Jean-Jacques
Sera bien placé là.

Poudret ouvre le défilé des marchands qui, ayant lu l'affiche, viennent offrir leur marchandise. Il apporte un portrait de Rousseau fait avec les cheveux du particulier qu'il a connu rue de Plâtrière. C'est une petite esquisse que Desancêtres a l'air de mépriser :

Quand parfois sur sa tabatière
D'un héros on a le portrait,
Bien que l'esquisse soit légère
Tout le monde le reconnaît
Malgré l'effet de la peinture
Un nain ne peut être un géant.
Mais un grand homme est toujours grand
Quoi qu'il soit peint en miniature.

Poudret possède d'autres précieuses reliques.

De maître Adam j'ai le rabot
De Deshoulières deux cornettes
De plus le crayon de Callot,
Le bonnet de Clément Marot ;

Et de Milton j'ai les lunettes,
Les pantoufles de Crébillon
Et ce qui vaut mieux je présume
C'est l'écritoire de Buffon.

Les marchands arrivent avec des portraits et de petits bustes en plâtre, et chacun se flatte de posséder la meilleure image du philosophe. Celui qui crie le plus haut est un pâtissier-sculpteur en miniatures. Il fait en sucre l'éléphant Baba et la petite Cendrillon; si ses portraits sont quelquefois manqués, ses croquignoles sont toujours bonnes; celle de Rousseau est parfaite.

Ce chef-d'œuvre est mon ouvrage
Il sort du four à l'instant,
Et c'est la parfaite image
De cet écrivain brûlant.
Grâce à cet auteur habile,
Grâce à mon art surprenant,
De son portrait, de son style
On peut dire également,
C'est tout chaud, tout bouillant!

Un troisième marchand vante un portrait qu'il tient directement du cousin de la filleule du frère de la cuisinière qui servait dans la maison à côté de celle qu'habitait Jean-Jacques. Si le portrait est en mauvais état, c'est qu'il a passé par tant de mains!

Voltaire le déchira
Dans un accès de colère,
Et certain prélat sévère
De ce côté le brûla.
De ses malheurs, je vous prie,
Examinez la série;
Diderot par jalousie

Le noircit et l'abîma ;
De sa plume malhonnête
Grimm lui barbouilla la tête,
Et sa femme l'acheva.

M. de la Rocheville a emmené avec lui deux experts, Bouquinard et Martin. Ils laissent croire qu'ils ont vécu dans l'intimité de Rousseau, qui leur a lu le plus beau chapitre du *Contrat social*. Martin lui a soufflé une dame, et, certain soir, lui a poussé le coude et fait tomber son tabac par terre pour avoir le plaisir de lui offrir le sien. Bouquinard se flatte d'avoir pris une fois ses lunettes.

Armand, le fils de Desancêtres, met en fuite tous ces charlatans en montrant les œuvres de Rousseau :

Des auteurs justement fameux
Ne comptons pas les images.
Pour les connaître beaucoup mieux,
Avec fruit lisons leurs ouvrages.
Rousseau, par ses aveux si vrais
A bien confirmé mon système,
Car on ne le peindra jamais
Aussi bien qu'il s'est peint lui-même.

Le vaudeville termine avec ces paroles sensées.

V

Le tailleur de Jean-Jacques[1]. La scène est à Montmorency, sur la place du village. L'action se passe vers 1760.

[1] Comédie en un acte et en prose par MM. *de Rougemont, Merle et Simonin*, représentée à Paris, sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 12 Novembre 1819. Paris, chez Quoy. M. D. CCC XIX.

Rousseaux, tailleur de l'endroit, vient de passer une demi-heure avec son illustre homonyme, dont il essaye d'imiter les moindres gestes. Il a la *Nouvelle Héloïse* dans sa poche, l'*Emile* sous les yeux, le *Contrat social* dans la tête. Quelques acteurs du Théâtre-Français accompagnent Montrichard, riche financier, qui aimerait inviter Jean-Jacques à un des soupers qui forment sa célébrité. Montrichard prie Mlle Clairon de lui amener l'*ours* de Montmorency. Poisson, l'acteur, sur ces entrefaites, entre chez le tailleur et lui demande de faire une petite reprise à son habit. Le tailleur s'y refuse, car il est très occupé à raccommoder le manteau de Jean-Jacques, l'illustre philosophe, qu'il a l'honneur de servir. L'homonymie du tailleur et de l'écrivain suggère à Poisson une jolie farce. Comme Montrichard n'a jamais vu Rousseau, on invitera le tailleur à sa place. C'est, en effet, dans ses mains qu'on remet le billet d'invitation. Très flatté, le tailleur s'en va à sa toilette, se poudre, se frise et rejoint la compagnie. Les quiproquos pimentent le dialogue qui a un tour gai, facile et leste. La rencontre de Lafleur, valet de Saint-Lambert, brusque les choses. Montrichard va se fâcher, mais la gaîté de Poisson le désarme. L'artiste insiste pour garder à souper le tailleur, qui a une belle voix et qui leur chantera les airs de Colin. Rousseaux, montrant une partition, s'écrie : « J'ai fait des sacrifices pour me procurer la partition du *Devin du Village*, et j'en ferai toujours pour me donner les airs de Jean-Jacques. »

La fin est plate : toute la pièce repose sur une donnée bien légère et bien petite.

VI

Les Charmettes ou une Page des Confessions[1]. La scène est aux « Charmettes », maison de campagne de Mme de Warens. Basile Vintzenried, aventurier, est introduit chez Mme de Warens par le bon Lemaître, sous le nom de chevalier de Courtilles. Claude Anet, homme de confiance de Mme de Warens, ne peut supporter le nouveau venu et il gourmande sa protectrice d'accueillir trop facilement tous ceux qui frappent à sa porte. Marion, filleule de Lemaître, est également placée aux « Charmettes », où Mme de Warens la recueille pour la consoler d'avoir été chassée de Genève, sous l'accusation de vol d'un ruban, qui a été pris, en réalité, par un valet. Marion reconnaît dans le chevalier de Courtilles son cousin et fiancé, qui règne sur le cœur de Mme de Warens. Il fait croire d'être l'auteur des fameuses « Lettres de Caton le Censeur », publiées dans la *Gazette de Genève*. Tout d'un coup, Mme de Warens pense avec mélancolie à ce brave petit Rousseau, son enfant qui l'a quittée et dont elle n'a plus de nouvelles. Le voilà qui entre en

[1] Comédie mêlée de couplets par *MM. Bayard, Vanderburch, et Desforges*, Paris, 1834.

Quérard. Op. cit. cite un drame en 3 actes « Les Confessions de J.-J. Rousseau » par MM. *Dumanoir*, *Maillau et Th. Muret*, Cette pièce, qui n'a jamais été imprimée et dont le manuscrit est introuvable, est tirée du roman de Th. Muret, intitulé « Le Chevalier de Saint Pons ».

coup de vent, couvert de poussière, un paquet au bout d'un bâton. Il raconte ses malheurs et ses voyages à sa maman, qui l'accueille comme un enfant prodigue. Un instant d'après, Claude l'informe de l'importance que le chevalier de Courtilles a pris dans la maison. Il a des doutes sur la vertu de Mme de Warens.

Lorsque, à l'heure du dîner, on vient de la part du roi pour chercher l'auteur des Lettres de Caton, de Courtilles a peur; Jean-Jacques se nomme aux envoyés du roi. Le dénouement est identique à celui de la pièce « L'Enfance de Rousseau ». Le faux chevalier est chassé de la maison. Claude, qui voulait s'empoisonner, reprend du courage, et le rideau tombe au milieu d'une embrassade générale.

Il est difficile de concevoir un galimatias plus ridicule. Ce n'est pas à une page des *Confessions* que nous avons à faire, mais à six livres de cet ouvrage, qui est absolument à part dans la littérature française. Des personnages paraissent sur la scène, qui vécurent sans se connaître. Marion, par exemple, femme de chambre chez la comtesse de Vercellis, à Turin, y connut Jean-Jacques en 1731. Il la chargea impudemment d'un vol qu'il avait commis, sans que les larmes et les accents généreux de sa pauvre victime eussent le pouvoir de le faire rentrer en lui-même[1]. Lemaître avait disparu de la scène depuis quatre bonnes années et Rousseau s'était débarrassé du pauvre *petit chat* dans une rue de Lyon, au moment où il succombait à une crise d'épilepsie. « J'appelai au secours, nommai

[1] « Confessions », Livre II.

son auberge, puis, tandis qu'on s'assemblait autour d'un homme écumant au milieu de la rue, je pris l'instant où personne ne songeait à moi ; je tournai le coin de la rue, et je disparus [1]. » Claude Anet ressuscite pour le bon plaisir de MM. les auteurs. Car cet amant de Mme de Warens, valet, herboriste et misanthrope, mourut à Chambéry, vers 1735, d'une pleurésie qu'il avait gagnée dans une course de montagne où il allait chercher du génépi. Que Claude Anet se fût ou non aperçu de l'intimité du commerce entre la baronne et Jean-Jacques, les trois vécurent dans une parfaite intelligence [2]. « Il s'établit entre nous trois une société sans autre exemple sur la terre ; tous nos vœux, nos soins, nos cœurs, étaient en commun ; rien n'en passait au-delà de ce petit cercle. » C'est à la fois très incroyable et peu édifiant. Si Jean-Jacques s'était arrangé à partager les faveurs de sa protectrice avec l'excellent Anet, il ne voulut point les partager avec son remplaçant, Vintzenried, qu'il trouva installé aux Charmettes à son retour d'un voyage à Besançon et à Nîmes. Soit que son sens moral se fût affermi, soit qu'il aimât d'une façon plus digne cette « maman » aux mœurs douteuses, Jean-Jacques ne voulut point souiller le doux souvenir des Charmettes, où il avait aimé Mme de Warens sans rival et sans honte.

« J'arrivai donc exactement à l'heure. De tout loin « je regardais si je ne la verrais point sur le chemin ; « le cœur me battait de plus en plus à mesure que

[1] « Confessions », Livre III.
[2] « Ibid. », Livre V.

« j'approchais. J'arrive essoufflé, car j'avais quitté « ma voiture en ville ; je ne vois personne dans la cour, « sur la porte, à la fenêtre : je commence à me trou- « bler, je redoute quelque accident. J'entre : tout est « tranquille ; des ouvriers goûtaient dans la cuisine ; « du reste, aucun apprêt. La servante parut surprise « de me voir ; elle ignorait que je dusse arriver. Je « monte, je la vois enfin, cette chère maman, si ten- « drement, si vivement, si purement aimée ; j'accours, « je m'élance à ses pieds. « Ah ! te voilà, me dit-elle « en m'embrassant, as-tu fait bon voyage ? Comment « te portes-tu ? » Je lui demandai si elle n'avait pas « reçu ma lettre. Elle me dit que oui. « J'aurais cru que « non », lui dis-je. Et l'éclaircissement finit là. Un « jeune homme était avec elle. Je le connaissais pour « l'avoir vu déjà dans la maison avant mon départ ; « mais cette fois, il y paraissait établi, il l'était. Bref, « je trouvai ma place prise.

« Ce jeune homme était du pays de Vaud ; son père « était concierge ou soi-disant capitaine du château « de Chillon. Le fils de Monsieur le capitaine était « garçon perruquier, et courait le monde en cette « qualité quand il vint se présenter à Mme de Warens, « qui le reçut bien. C'était un grand fade blondin, « assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même, par- « lant comme le beau Léandre ; mêlant tous les tons, « tous les goûts de son état avec la longue histoire de « ses bonnes fortunes ; ne nommant que la moitié des « marquises avec lesquelles il avait couché, et préten- « dant n'avoir point coiffé de jolies femmes dont il « n'eût aussi coiffé les maris ; vain, sot, ignorant, in-

« solent; au demeurant, le meilleur fils du monde. Tel « fut le substitut qui me fut donné durant mon ab- « sence, et l'associé qui me fut offert après mon « retour. »[1]

Il faut avouer que la lecture de certaines pages des *Confessions* nous rebute. On est tenté de partager l'avis de la comtesse de Boufflers, qui écrivait à Gustave III[2]: « Je charge, quoique avec répugnance, le baron de Cederhielm de vous porter un livre qui vient de paraître: ce sont les infâmes mémoires de Rousseau, intitulés *Confessions*. Il me paraît que ce peut être celles d'un vallet de basse-cour, et même au-dessous de cet état, maussade en tout point, lunatique et vicieux de la manière la plus dégoûtante. Je ne reviens pas du culte que je lui ai rendu; je ne me consolerai pas qu'il en ait coûté la vie à l'illustre David Hume qui, pour me complaire, se chargea de conduire en Angleterre cet animal immonde. »

Toutefois, la pitié a le dessus; on plaint sincèrement l'enfant et le jeune homme, dont l'être moral semble avoir été suffoqué par un concours d'événements louches et une gageure d'ignobles personnages. Je donne, pour ma part, raison à F. Brunetière qui, en parlant surtout du séjour de Rousseau aux Charmettes[3], écrit: « Je ne connais pas un de nos grands

[1] « Confessions », Livre VI.

[2] *Geffroy*. « Gustave III et la cour de France ».

[3] L'entrée de Jean-Jacques aux Charmettes est fixée en 1738. Le document qui fixe cette date a été publié en 1856, dans le premier volume des « Mémoires de la Société savoisienne d'histoire ». Cfr. *Mugnier*. « Madame de Warens et J.-J. Rousseau ». Paris, 1891.

« écrivains dont l'enfance et la première jeunesse « aient à ce point manqué de direction morale; pas un « dont l'éducation ressemble davantage à celle d'un « enfant, non pas même trouvé, mais perdu; pas un « enfin dont l'expérience de la vie, bien loin de le « tremper, ait à ce point déséquilibré, dissocié — si « l'on peut ainsi dire — et énervé le caractère. Les « parents de Diderot, brouillés avec leur fils, ne « l'avaient pas cependant lâché dans le monde avant « qu'il fût un homme; et, elle-même, la fameuse Mme « de Tencin, n'a pas fait apprendre au futur d'Alem- « bert l'état de vitrier. »[1]

VII

Jean-Jacques Rousseau à Montmorency[2]. Dans la préface, l'auteur nous avertit qu'il a visé à peindre le caractère de Jean-Jacques et celui de Thérèse Levasseur. Les autres personnages sont très secondaires. Quesné n'a pas plus que les autres écrivains du théâtre relatif à Rousseau le souci de l'exactitude historique. Les événements qu'il relate, tels que la passion de Rousseau pour la belle marquise d'Houdetot, les agaceries de Mme d'Epinay, se sont passés vers le milieu

[1] Op. cit.

[2] *J. S. Quesné.* Comédie historique en trois actes, en prose, représentée pour la première fois sur le Théâtre de Saint-Germain en Laye, le 16 mars 1851. Imp. H. Picault, rue de Paris, 27. 1851.

de l'année 1759 : il ne fallait pas illustrer le monologue de Rousseau d'erreurs de ce calibre : « La *Nouvelle Héloïse* court le monde, le *Contrat social* est achevé, mon *Emile* vient d'apparaître sur l'horizon des auteurs ! » Les deux premiers actes sont à l'Ermitage ; le troisième nous transporte un peu brusquement à Mont-Louis. Mais notre stupeur est bien grande lorsque nous voyons paraître Mme de Boufflers, qui avertit Jean-Jacques que l'on use de rigueur envers lui ; et à quelques minutes de distance, nous voyons le philosophe monter en cabriolet et s'enfuir. Trois ans de séjour dans la retraite du maréchal de Luxembourg avec leur fatal enchaînement d'amertumes, de bruyantes ruptures et d'angoisse se fondent en quelques lignes absurdes. Cela dit, il nous reste à voir si Quesné a peint les caractères de ce couple malheureux. La peinture est gauche. La recherche d'un tour simple, familier, a entraîné l'auteur dans une vulgarité choquante. Rousseau a le mauvais goût d'amuser Diderot de l'ignorance de Thérèse. « Croiriez-vous que Thérèse sait à peine lire ? qu'elle ne connaît point l'ordre des douze mois de l'année ? ne saurait déchiffrer l'heure sur le cadran, ni compter l'argent, ni estimer la valeur des marchandises ? Elle prend un fripier pour un fripon, consomption pour consommation ; applique au sang coulant le mot flocon qui convient à la neige... J'ai fait un recueil ou plutôt un dictionnaire de tous ses quiproquo et de ses coq-à-l'âne, en vue d'amuser Madame la Maréchale de Luxembourg. »

Et pendant qu'à la campagne et à Paris, chez

d'Holbach, on s'amuse aux frais de Thérèse, celle-ci reçoit des ordres humiliants de Mme d'Epinay, et elle est le témoin du délire de Rousseau pour la maîtresse de Saint-Lambert. Endurante et docile, cette femme, à qui un grand homme a fait l'honneur de donner son linge à blanchir et son potage à cuire, dessert son humble rôle, dans l'ombre.... « Mon pot-au-feu a été mis bien tard; je ne sais à quelle heure nous dînerons. Il sera bien bon; j'y ai mis une vieille poule avec deux concombres, un petit plat de lentilles au gros sel. C'est délicat, c'est savoureux, c'est un bon repas!... J'ai de l'humeur, du guignon; j'ai brisé aujourd'hui ma petite marmite et cassé deux plats de terre... Heureusement que ce n'est pas de la porceline, car la porceline chez nous, ni vu, ni connu... O mon Dieu! quand je pense à mes pauvres enfants, ça me déchire le cœur, et Monsieur n'y pense pas plus que s'il n'avait jamais été leur père. Où sont-ils, ces petits malheureux?... Il n'a point d'argent, ni moi non plus. Je fais des dettes. S'il le savait, quel sermon! Du tapage et du grabuge! On appelle cela un philosophe! »

Cet échantillon suffit pour définir cette pièce un squelette.

VIII

Jean-Jacques Rousseau, par Antony Tizon[1]. Tizon est un sire drôlatique. Il commence par se plaindre et

[1] Paris, Typographie Morris et Cie, 1859.

par injurier. Il se plaint de ceux qui l'ont empêché de conquérir les abords de la rampe, et il se venge des pièces théâtrales qui y arrivent en les définissant une denrée que des négociants et des courtiers se disputent. Vraisemblablement, personne ne voudrait de sa denrée.

La forme de Tizon est atroce : c'est un amphigouri incompréhensible. Voici quelques hémistiches pris au hasard :

On le veut, sans doute, oui, mais on le veut, séduite
Et cela m'autorise à blâmer leur conduite.
...... Ces moyens à vos yeux, aux miens ne le sont pas.
Aux philtres je crois peu, aux enchantements pas.
...... Mais lui ne pouvant pas toujours être mon guide
Un autre il m'a promis pour me servir d'égide.
... Je ne trouve rien
Qui se puisse opposer qu'avec vous je sois bien.
Jacques, fais son bonheur ; à ton tour ne l'omets !

La scène est en Suisse, l'an 1763. Nous voyageons avec la pièce, puisque le premier, le troisième et le dernier acte sont à Coppet, le deuxième à Versoix, le quatrième à Motiers-Travers. Jean-Jacques a cinquante ans, Louise Necker en a vingt. Quel gâchis ! En 1763 la future Mme de Staël n'était pas née (1766-1817). Mais passons sur cette vétille. Tizon veut faire une comédie à caractère, et le caractère à faire, c'est Rousseau. Atrabilaire, venimeux, méchant, grotesque, il tombe amoureux de Louise Necker dès qu'il l'aperçoit. Il joue tour à tour les différentes faces de sa nature mouvante ; tantôt il lance des apostrophes âcres sur les frelons littéraires, sur les rois de forlans dont il est le vrillon acéré ; tantôt il injurie le paysan, qu'il

appelle un « triste serf », un « indigne ilote », un « chien damné de l'enfer ». Et sur cela, il brode des phrases fades pour exprimer sa passion d'homme mûr. Ni Thérèse, ni Mme Necker n'existent. Il déclare ses sentiments au banquier de Louis XVI en se promenant avec lui dans le parc de Coppet. Or, le philosophe fait sa demande d'une façon très neuve. Il expose la théorie de la fécondation végétale :

De tous les végétaux le seul noble c'est l'arbre
Par lui je reconnais le divin créateur,
Et j'admire celui qui de tout est l'auteur.
Sa racine s'étend, plus tard se ramifie,
Au milieu souterrain va demander la vie.
L'embryon devient vert, se colore au soleil.
Quel travail inconnu mais pourtant sans pareil !
Son but, chacun le sait, par le fruit se révèle,
Car chaque végétal possède sa femelle.
En corymbe hérissé, ce couple aventureux
Va renaître au soleil d'un climat vaporeux
A deux continuant sa vagabonde marche,
On voit fructifier des temps le patriarche.
Le bourgeon apparaît, mais c'est un corps sans chair,
Qui pour vivre à présent n'a plus besoin que d'air.
Une fleur donne issue à ce corymbifère
Dont le suave arome embaume l'atmosphère.
L'ovule s'atrophie et le fruit est formé ;
En lui l'individu se trouve résumé,
Et corolle, calice, étamines, pétales,
Vous donnent péricarpe et ses formes ovales.
Votre fille est charmante...

Louise Necker ne veut rien savoir d'un maniaque, d'un misanthrope haineux, que sa probité morose rend grognon :

Un mari de ce crû, mon âme le pressent,
Ne serait point du tout, du tout divertissant !

Jean-Jacques, blessé de ce refus, décide de fuir « d'Adam la donneuse de pomme » *(sic)* et de descendre dans l'éternel cercueil. Mais au moment de se jeter du haut d'un rocher, il estime qu'il vaut mieux devenir sociable, et conduire sa femme au bal, au whist, au théâtre. Pour être agréé, il consent à prendre le rôle et les manières d'un Lovelace.

Du financier de Louis XVI, à l'âme humanitaire, Tizon fait un hobereau que les paysans de Coppet traitent sans gêne; un fat que des larbins roulent aisément. Nul n'ignore la touchante intimité de Necker avec sa fille, sauf l'auteur, qui farcit de froides spéculations leurs entretiens.

Il y a de quoi crier devant un tableau aussi faux!

Les amours de Lucette et de Maclou; l'insensibilité du fisc représenté par Rapinard et Craquelin; la gourmandise des recors, sont des aspects de la vie agricole que l'auteur a assez vivement rendus. Quel dommage qu'ils n'aient rien à faire avec les personnages de la pièce!

IX

Le Réformateur [1]. Enfin, voilà un ouvrage psychologique. Rod est le peintre d'un état d'âme exceptionnellement tragique. Chassé de France, de Genève et

[1] *Edouard Rod.* Comédie en trois actes, représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Œuvre, le 28 Mai 1906. Paris, Fasquelle.

de Berne, Rousseau a demandé asile au roi de Prusse et il s'est abrité à Môtiers. C'est en 1765. La part de la fiction est tout à fait réduite; elle se borne à amener Moultou à Môtiers et à présenter comme jeune fille Isabelle d'Ivernois, qui était déjà mariée. A cela près, tout est très historique. De Montmollin est le pasteur de Môtiers; une recrudescence d'orthodoxie jointe au respect de l'autorité le fait revenir sur l'accueil fait au malheureux captif. Moultou, pasteur libéral de Genève, demeure fidèle à l'amitié enthousiaste qu'il nourrit à l'égard de Rousseau. Rod a étudié avec intérêt Thérèse, qui est peut-être le personnage le plus marquant de la pièce. Rod a fait œuvre de justice en redonnant à Thérèse Levasseur un langage et une âme. La sérénité paisible et un peu triste du premier acte contraste avec l'intensité dramatique du deuxième. Rousseau est devant Thérèse qui le juge. Voici que la mère à laquelle on a arraché cinq enfants pour les abandonner à la dérive, accuse l'Apôtre de la Vérité de ce crime monstrueux:

« Je lis dans ton âme... j'y vois la vérité... Oh! « pas celle que tu écris, non, non! La vérité vraie, « celle qui est, celle que tu caches derrière tes belles « paroles; la vérité, tu ne la diras jamais! D'abord, « il faudrait avouer que je suis ta maîtresse, et tu ne « veux pas! Tu as honte de moi! Et je te laisse faire, « moi, bonne bête, je passe pour ta servante. Si je me « mettais à crier la vérité par-dessus les toits? Oui, si « je leur disais: « J'en ai assez de passer pour ce que « je ne suis pas! » Si je racontais tout à ce bon « M. Moultou, par exemple? Te figures-tu la scène?

« Monsieur Moultou, j'ai quelque chose à vous dire. « Vous êtes dans la maison de la vérité, il est donc « juste que vous finissiez par la savoir. Eh bien! je « ne suis pas la respectable gouvernante de Monsieur « Rousseau! Je suis sa maîtresse, et ça ne date pas « d'aujourd'hui... Je ne suis plus ni jeune, ni jolie, « mon bon Monsieur, mais je l'ai été, je vous assure, « tant et si bien que Monsieur Rousseau m'a fait cinq « enfants. — Cinq enfants, Mademoiselle, cinq enfants, « hé! mon Dieu, cinq enfants! Je crois vraiment que « vous devenez folle! Cinq enfants! Pour l'amour de « Dieu, où sont-ils? — Ah! mon bon Monsieur! je « voudrais bien le savoir, mais monsieur Rousseau les « a fait porter aux Enfants-Trouvés; c'est tout ce que « je puis vous dire... » (Elle éclate en pleurs.)

Rousseau, effrayé: — « Thérèse! Thérèse! que pen-« ses-tu? Ici, dans un tel moment... On nous épie, tu « sais tout ce qui nous menace. Veux-tu me perdre? « Thérèse, je suis poursuivi... je suis malade... »

Thérèse, dans une détente soudaine: — « Hé! sois « tranquille, je ne dirai rien à personne, on ne saura « rien, ils continueront à t'admirer. Moi je ferai la « cuisine, la bonne sauce au vin blanc pour les truites « de la Reuse!... J'ouvrirai la porte aux visiteurs, je « saluerai bien bas Monsieur le Procureur général... « et Mademoiselle sa fille... »

Au dîner, d'Ivernois lit un libelle anonyme[1]. Il en scande, avec emphase, les paroles: « Rousseau est l'au-« teur d'un opéra et de deux comédies sifflées; c'est « un homme qui porte encore les marques funestes de

[1] *Voltaire.* « Les sentiments des citoyens ».

« ses débauches, et qui, déguisé en saltimbanque, « traîne avec lui de village en village, et de montagne « en montagne, la malheureuse femme dont il a exposé « les enfants à la porte d'un hôpital...

Rousseau avoue. A cette scène, la touche de M. Rod est exquise. Chaque caractère est fixé en deux mots. D'Ivernois condamne. Muller, l'esprit naïf, qui a été dupé, s'en va désavouer à la foule l'homme pour lequel, le matin, il était prêt à se faire casser les os. Isabelle est touchante. Rousseau lui ouvre son âme meurtrie :

« Ecrasé par ma vie, guetté dès l'enfance par la « misère et par le vice, poursuivi par mes adversaires, « trahi par mes amis, je n'ai pas cessé de marcher « vers la Vérité. C'est ainsi que j'ai dressé mon œuvre, « elle ne témoignera pas contre moi !... Mes erreurs, « mes fautes, mes faiblesses ?... Je suis un homme... « Mais si j'ai failli, je n'ai jamais défendu le men- « songe... J'ai vacillé dans les ténèbres : mes yeux, « du moins, n'ont jamais nié la lumière. C'est vrai « (avec un regard vers Thérèse), nos enfants ne sont « pas là pour nous soutenir, pour nous défendre... « C'est ma faute, à moi seul... Et j'en ai pleuré bien « des nuits. Ah ! vous ne savez pas, vous qui me jetez « la pierre, vous ne savez pas les atroces souffrances « qu'il y a dans mon erreur. L'une des pires, allez, « c'est de sentir, c'est de savoir que mes actes feront « douter de mes pensées aussi longtemps que mon « cœur vivra... J'aurais pu, comme tant d'autres, « écrire pour les justifier, fausser dans ma conscience « le sentiment du bien pour mettre mes livres d'accord

« avec ma conduite. Mais non, si mes mains sont im-
« pures, j'ai voulu du moins qu'elles ne jettent dans
« le sillon que de bonnes semences. Si j'ai fait le mal,
« je ne l'ai pas aimé, je ne l'ai pas défendu... Je
« l'ai combattu de toutes mes forces, au prix de ma
« santé, de mon bonheur, de ma réputation même,
« puisque, pour cela, je suis traité d'imposteur... Le
« désespoir me prend quand je pense à mes enfants
« à jamais perdus, que personne ne peut me rendre,
« que j'ai cherchés, que je ne retrouverai pas! Mais je
« me redresse en pensant à mon œuvre, qui ne per-
« vertira jamais un père, une mère, qui en ramènera
« peut-être quelques-uns dans les bons sentiers. »

Des bruits menaçants montent du dehors. Müller domine la foule de sa haute taille, et il crie sa colère: « Je suis venu à lui comme à un sauveur, comme à « une source de vérité... Je ne savais pas... Ne « l'écoutez plus! Ne lisez pas ses livres! C'est un « monstre ou un fou. Il a eu des enfants... il les a « exposés à la porte d'un hôpital! »

Le tumulte grossit, les pierres volent, les vitres tombent... la foule ne rentre que sous l'ordre et les menaces du colonel De Pury.

La pièce est d'une belle tenue. Elle est forte. L'accent de vérité dont elle est imprégnée en rend la lecture captivante. Rod a le don rare d'exprimer les crises intérieures. Rousseau est un homme qui souffre devant l'écroulement de son œuvre. Rod a rendu cette souffrance avec force et sobriété. Nous sentons qu'il aime cette énigme au nom de la douleur. D'ailleurs, Rod avoue son admiration pour Rousseau:

« J'aime et j'admire Rousseau, non pour son rôle social, ni pour les idées politiques qu'il a semées dans le monde, mais parce qu'il fut douloureux, sensible et délicat dans une époque de jouissance brutale, d'égoïsme sentimental et de sécheresse d'âme ; parce qu'ayant souvent mal agi, il a toujours regretté le mal qu'il avait fait, parce qu'il n'a jamais cherché à ramener le niveau du bien au niveau de ses actes, et il a eu cette sincérité de rester attaché à un idéal qu'il ne sut pas atteindre. »

BIBLIOGRAPHIE

ALGAROTTI, Francesco. « L'Assemblée de Cythère » ; « Correspondance », dans *Opere*. Crémone, 1778, 10 vol.

ANNALES JEAN-JACQUES ROUSSEAU. 1905, 1906, 1907. Genève.

BACHAUMONT. « Mémoires secrets ». Paris, 1772.

BARTOLI, Adolfo. « Scenari inediti della Commedia dell' Arte ». Florence, 1880.

BARTOLI, Francesco. « Notizie istoriche dei Comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL fino ai giorni presenti ». Padoue, 1780, 2 vol.

BERLIOZ. « Souvenirs d'un habitué de l'Opéra ». *Journal des Débats*, 1835.

BERNIS, abbé de. « Mémoires et Lettres du Cardinal de Bernis ». Paris, 1878, 2 vol.

BOSSUET, Jacques-Bénigne. « Maximes et réflexions sur la Comédie ». Œuvres complètes.

BROSSES, Charles De. « Le Président de Brosses en Italie ». Paris, 1858, 2 vol.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. « Etudes critiques sur l'Histoire de la Littérature Française ». Paris, 1891-1898, 6 vol.

BURNEY, Charles. « Musical Tour, or present state of Music in France and Italy. » London, 1772.

BUSI, Leonida. « Benedetto Marcello, sua vita e sue opere ». Bologne, 1884.

CAMPAN, Jeanne-Louise, Mme. « Mémoires ». Paris, 1820, 3 vol.

CAMPARDON, E. « Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles ». Paris, 1880, 2 vol.

CARDUCCI, Giosué. « Lirici del Secolo XVIII ». Florence, 1871.

CASANOVA, Jacques. « Mémoires ». Bruxelles, 1860, 6 vol.

CERESOLE, Victor. « J.-J. Rousseau à Venise », publié par Th. de Saussure. Genève, 1885.

CHAMPLIN, J.-D. « Cyclopedia of Music and Musicians », New-York, 1889.

CLEMENT ET LAROUSSE. « Dictionnaire des Opéras ». Par s 1900.

COMBARIEU. « Les rapports de la poésie et de la musique ». Paris, 1894.

CROCE, Benedetto. « Una nuova raccolta di scenari ». Giornale storico della Letteratura Italiana, 1897.

CULCASI, Carlo. « Gli influssi italiani nell' opera di J.-J. Rousseau ». Roma, 1907.

D' ANCONA, Alessandro. « I. Comici Italiani in Francia ». Varietà storiche e letterarie, Milan, 1885.

DANCOURT, L.-H. « Œuvres complètes ». Berlin, Lausanne, 1760.

D'EPINAY, Louise-Florence. « Mémoires ». Paris, 1818.

DIDEROT, Denis. « Thêâtre complet ». Bruxelles, 1761.

DUCROS, L. « Jean-Jacques Rousseau de Genève à l'Ermitage ». Paris, 1908.

DU DEFFAND, Marie, marquise. « Correspondance », publiée par Saint-Aulaire — « Mémoires d'une aveugle », publiés par Alexandre Dumas. Paris.

ENCYCLOPÉDIE. La Grande. Tomes 28, 29.

ESTÈVE, E. « Byron et le Romantisme français ». Paris, 1907.

FAGUET. « Le XVIIIe siècle. « Paris, 1900.

FÉTIS, J.-F. « Biographie Universelle des Musiciens ». Paris, 1875, 12 vol.

FONTANA, F. « Vita di Benedetto Marcello ». Venise, 1803, 2 vol.

GALIANI, l'abbé. « Correspondance ». Paris, 1881, 2 vol.

GODET, Philippe. « Madame de Charrière et J.-J. Rousseau ». Annales Jean-Jacques Rousseau. Genève, 1906.

GOETHE, W. « Italienische Reise ». Tagebücher und Briefe Gœthes aus Italien ». Weimar, 1886.

GOLDONI, Carlo. « Opere ». Venise, 1761, Venise, 1788. — « Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre ». Paris, 1787, 3 vol.

GONCOURT, E. et J. de. « La femme au XVIIIe siècle ». Paris.

GOZZI, Carlo. « Memorie inutili ». Venise, 1799, 3 vol.

GRASSET, J. « Demi fous et demi responsables ». Paris, 1907.

GRIMM et DIDEROT. « Correspondance littéraire et politique ». Paris, 1829, 12 vol.

GUERZONI, Giuseppe. « Il teatro italiano del secolo XVIII ». Milan, 1876.

KAHLE, W. « Lessing und J.-J. Rousseau », Zeitschrift fur den deutschen Unterricht. Leipzig u. Berlin, 1907.

KLING, H. « Rousseau et ses études sur l'harmonie et le contrepoint ». Rivista musicale italiana, 1905.

LALANDE. « Voyage en Italie ». Genève, 1790.

LASSERRE, Pierre. « Le Romantisme français ». Paris, 1907.

LEMAITRE, Jules. « Impressions de Théâtre ». Paris, 1892. — « Jean-Jacques Rousseau ». Paris, 1907.

LÉVIS, Gaston duc De. « Souvenirs et portraits ». Paris, 1820.

LION, Henri. « Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire ». Paris, 1896.

MALAMANI, Vittorio. « Il Settecento a Venezia ». Turin, 1891-1892.

MARCELLO, Benedetto « Il teatro di musica alla moda ossia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno ». Venise, 1733.

MARMONTEL, J.-F. « Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants », publiés par Fr. Barrière.

MARTHA, C. « Les Moralistes sous l'Empire Romain ». Paris, 1907.

MASI, Ernesto. « Parrucche e Sanculotti nel secolo XVIII ». Milan, 1886.

MENSCH. « J.-J. Rousseau der Philosoph des Naturrechts ». Berlin u. Leipzig, 1907.

MOLMENTI, Pompeo. « Giuochi, feste e carnevale veneziani ». Musica e Musicisti, Milan, 1903. — « Galanteria e salotti veneziani », Nuova Antologia. Roma, 1904.

MONNIER, Marc. « Jean-Jacques Rousseau à l'étranger ». Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, 1878.

MONNIER, Philippe. « Venise au XVIIIe siècle ». Paris, 1907.

MORNET. « Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre ». Paris, 1907.

PETIT DE JULLEVILLE. « Le Théâtre en France ». Paris, 1889.

POUGIN, A. « Jean-Jacques Rousseau musicien ». Paris, 1901.

RASI, Luigi. « I. Comici Italiani ». Florence, 1897.

RENCY, J. « J.-J. Rousseau, riposte à M. J. Lemaître ». Bruxelles, 1907.

Ricci, Corrado « Burney, Casanova e Farinelli a Bologna ». Milan, 1890.

Riccoboni, Louis « Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la Comédie latine ». Paris, 1728-31.

Ritter, Eugène. « La famille et la jeunesse de Jean-Jacques Rousseau ». Paris, 1897.

Rolland, Romain. « La musique en Italie au XVIIIe siècle », Revue de Paris, 1903. — « Musiciens d'autrefois ». Paris, 1905.

Sand, Maurice. « Masques et Bouffons ». Paris, 1862.

Saint-Marc Girardin. « J.-J. Rousseau, sa vie et ses ouvrages ». Paris, 1875.

Sainte-Beuve. « Causeries du Lundi ». — « Nouveaux Lundis ». Paris, 1875.

Sarcey, Francisque. « Quarante ans de théâtre ». Paris, 1900.

Supfle. « Gœthe und J.-J. Rousseau ». Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig u. Berlin, 1907.

Schæferdick, J. « Die Entwicklung des religiösen Naturgefühls in Frankreich, von Rousseau bis Lamartine ». Die christliche Welt. Marburg, 1907.

Schiff, Mario. « Editions et traductions italiennes des œuvres de J.-J. Rousseau ». Revue des Bibliothèques, 1907-1908.

Schuré, Ed. « Histoire du drame musical ». Paris, 1907.

Staël, Madame de. « Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau. Paris, 1789.

Taine, Hippolyte. « Les origines de la France Contemporaine. Première partie : l'Ancien Régime ». — « Voyage en Italie ». Paris, 1866.

Texte, J. « J.-J. Rousseau et les origines du Cosmopolitisme littéraire ». Paris, 1895.

Vernon, Lee. « Il Settecento in Italia ». Milan, 1882, 2 vol.

Vigée-Lebrun, Mme. « Souvenirs ». Paris, 1869, 2 vol.

Villemain. « Tableau de la Littérature Française au XVIIIe siècle ». Paris, 2 vol. 1878.

Voltaire. « Correspondance ». — « Théâtre ».

Wiel, Teodoro. « Catalogo delle opere in musica rappresentate nel sec. XVIII in Venezia ». Nuovo Archivio Veneto, 1893.

Wyzewa, Théodore de. « Les Maîtres Italiens d'autrefois ». Paris, 1907.

TABLE DES MATIÈRES

Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau, 1re année, Genève, 1905; portrait d'après Ramsay et fac-simile, beau vol. in-8, percaline amateur, tête dorée, non rogné .... 10.—

— 2e année, Genève, 1906; Buste d'après Houdon, et planche, même reliure .... 10.—

— 3e année, Genève, 1907; portrait en couleurs d'après La Tour, même reliure .... 10.—

(Il est tiré de chaque année 25 ex. numérotés sur Hollande van Gelder, reliure amateur, percaline verte, tête dorée, ébarbé) .... 25.—

BERTHOUD, Fritz. J.-J. Rousseau et le pasteur de Montmollin (1762-1765), suite et complément de J.-J. Rousseau au Val-de-Travers. Fleurier, 1887; fort in-12 .... 7.50

BRAILLARD (J.), AMIEL (H.-F.), OLTRAMARE (A.), HORNUNG (J.), BOUVIER (A.), MARC-MONNIER. J.-J. Rousseau jugé par les Genevois d'aujourd'hui. Genève, 1879; in-12 .... 4.—

BUFFENOIR, H. Jean-Jacques Rousseau jugé par Chateaubriand. Genève, 1906; 12 p. in-8 .... 1.—

Buste de Jean-Jacques Rousseau, d'après la maquette attribuée à Houdon (musée du Louvre). Belle reproduction en phototypie, ovale de 115mm × 153mm sur faux chine et marge de 240mm × 320mm 1.25

DUFOUR, Théophile. *Les Institutions chimiques* de Jean-Jacques Rousseau. Description et historique du manuscrit, analyses, extraits et fac-simile, br. in-8, tirée à petit nombre 1.50

DUFOUR, Théophile. Pages inédites de Jean-Jacques Rousseau, 1re série. Genève, 1905; 69 p. in-8 .... 2.—

— 2e série. Genève, 1907; 120 p. in-8 .... 3.—

DUFOUR, Théophile. Le testament de Jean-Jacques Rousseau (février, 1763). Genève, 1907; 18 p. in-8. 1.—

JANSEN, Albert. Documents sur Jean-Jacques Rousseau (1762-1765), recueillis dans les archives de Berlin. Genève, 1885; 92 p. in-8 .... 1.50

JANSEN, Albert. Jean-Jacques Rousseau, fragments inédits, recherches biographiques et littéraires. Berlin, 1882; 84 p. in-8 .... 3.—



